

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

M A R S 1 9 3 9



S O M M A I R E

LES IMAGES DES ÉVANGÉLISTES DANS « L'ÉVANGÉLIAIRE »
D'OTHON III ET LEURS RAPPORTS AVEC L'ANTIQUITÉ, PAR
M. WERNER WEISBACH. ¶ QUAND SIMONE MARTINI EST-IL VENU
EN AVIGNON, PAR M. ANDRÉ PÉTER. ¶ MARQUET, PAR M. CLAUDE
ROGER-MARX. ¶ UN GHIRLANDAJO INCONNU, LE PORTRAIT PRÉ-
SUMÉ DE GIOVANNA DEGLI ALBIZZI, PAR M. LOUIS GIELLY,
¶ BIBLIOGRAPHIE. ¶ REVUE DES REVUES.

GEORGES WILDENSTEIN, *Directeur*

Fondée en 1859 par Charles BLANC

A PARIS -- FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140

G A Z E T T E DES BEAUX-ARTS

140, Faub. Saint-Honoré - Paris (8^e)

La Gazette des Beaux-Arts, fondée par Charles Blanc en 1859, a compté parmi ses directeurs et ses rédacteurs en chef Emile Galichon, Edouard André, Charles Ephrussi, Louis Gonse, Philippe Burty, Alfred de Lostalot, Ary Renan, Roger Marx, Auguste Manguin, Emile Bertaux, et Louis Réau. Théodore Reinach l'a dirigée jusqu'à sa mort. Publiée aujourd'hui sous la direction de M. Georges Wildenstein, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, elle embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (Architecture, Peinture, Gravure, Arts Décoratifs). Elle paraît en livraisons mensuelles ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte, parmi lesquelles les gravures originales exécutées spécialement pour la revue. Les abonnés à la Gazette des Beaux-Arts reçoivent gratuitement Beaux-Arts, périodique hebdomadaire, le seul journal d'information artistique qui paraisse en France. Suivant l'actualité, Beaux-Arts publie des articles sur tous les événements qui touchent à son objet, et consacre des numéros spéciaux aux manifestations d'art d'une portée exceptionnelle. Beaux-Arts réserve deux de ses pages à la musique, au théâtre, au cinéma. Il donne un éphéméride complet de tout ce qu'il y a à voir ou à entendre au cours de la semaine.

COMITÉ DE PATRONAGE

S. A. R. GUSTAVE-ADOLPHE, Prince héritier de Suède.

S. A. R. le Prince PAUL, Régent de Yougoslavie.

MM. le duc d'ALBE.

VICTOR BUCAILLE, syndic du Conseil Municipal de Paris.

S. CHARLETY, de l'Institut, recteur honoraire de l'Académie de Paris.

D. DAVID-WEILL, de l'Institut, président du Conseil des Musées nationaux.

ROBERT JAMESON.

JOSÉ LAZARO.

L. METMAN, conservateur du Musée des Arts Décoratifs.

G. R. SANDOZ, vice-président délégué de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie.

COMITÉ DE RÉDACTION

MM. JULIEN CAIN, administrateur général de la Bibliothèque Nationale.

ÉMILÉ DACIER, inspecteur général des Bibliothèques.

HENRI FOCILLON, professeur au Collège de France.

LOUIS HAUTECEUR, conservateur du Musée du Luxembourg.

PAUL JAMOT, de l'Institut, conservateur des Musées nationaux.

ANDRÉ JOUBIN, directeur honoraire de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Doucet).

CHARLES PICARD, membre de l'Institut.

LOUIS REAU, professeur à la Sorbonne.

GEORGES WILDENSTEIN, directeur.

JEAN BABELON, conservateur du Cabinet des Médailles, rédacteur en chef.

C O N S E I L DE DIRECTION

Au début de l'année 1936, la Gazette des Beaux-Arts a décidé de solliciter, pour une vaste et fructueuse collaboration, les avis des plus éminents écrivains d'art de tous pays. Elle attend beaucoup de ce conseil de direction. Elle prétend ainsi s'assurer un contact constant avec les maîtres de la critique et de l'histoire de l'art, élargir son information, recueillir des indications utiles, et non pas tant des éloges que des rectifications et des suggestions. Par là, elle se conforme à son dessein d'être universelle.

Cette tentative a été très favorablement accueillie. Nous sommes heureux d'avoir à enregistrer quantité de réponses favorables qui nous honorent en témoignant de l'intérêt qui s'attache à notre revue. Nous ne saurions reproduire les termes flatteurs de cette correspondance abondante, mais on trouvera ici une première liste de ceux qui ont bien voulu nous promettre leur appui, et à qui nous tenons à exprimer toute notre gratitude.

MM. BERNARD BERENSON;

J. PUIG I CADAFALECH;

Sir KENNETH CLARK, Directeur de la National Gallery, Londres;

MM. PAUL GANZ, Professeur à l'Université de Bâle;

AXEL GAUFFIN, Surintendant du Musée National de Stockholm;

GUSTAV GLUCK, Directeur honoraire du Musée des Beaux-Arts de Vienne;

NICOLAS JORGA, ancien Président du Conseil de Roumanie, Recteur de l'Université de Bucarest;

FISKE KIMBALL, Directeur du Pennsylvania Museum of Art, Philadelphie;

Sir ERIC MAC LAGAN, Directeur du Victoria and Albert Museum, Londres;

MM. J. B. MANSON;

A. L. MAYER;

UGO OJETTI, de l'Académie royale d'Italie;

FREDERIK POULSEN, Conservateur de la Glyptothèque Ny Carlsberg, Copenhague;

JOHNNY ROOSVAL, Directeur de l'Institut d'Histoire de l'Art de Stockholm;

PAUL J. SACHS, Directeur du Fogg Art Museum, Cambridge (Mass.);

F. J. SANCHEZ CANTON, Sous-Directeur du Musée du Prado, Madrid;

F. SCHMIDT-DEGENER, Directeur du Rijksmuseum, Amsterdam;

ALFRED STIX, Directeur du Musée des Beaux-Arts de Vienne;

LEO SWANE, Directeur du Musée royal des Beaux-Arts de Copenhague;

JENS THUIS, Directeur de la Galerie Nationale d'Oslo;

W. R. VALENTINER, Directeur du Detroit Institute of Art, Detroit.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

T A R I F DES ABONNEMENTS

ÉDITION ORDINAIRE

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	180 fr.
ETRANGER { Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	210 fr.
Autres Pays.....	230 fr.

Le numéro : 20 fr. (Etranger : port en sus)

ÉDITION D'AMATEUR

(Dans l'édition d'amateur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, tirée sur grand papier (25×30 cm.), les planches sont tirées sur madagascar et les gravures originales, le cas échéant, en deux exemplaires dont un avant la lettre.)

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	280 fr.
ETRANGER { Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	310 fr.
Autres Pays.....	340 fr.

Les abonnés à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS reçoivent gratuitement l'hebdomadaire BEAUX-ARTS.

B U L L E T I N D'ABONNEMENT

Veuillez m'abonner pour une année à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

à partir du 1^{er} 19.....

(Cet abonnement donne droit à l'envoi gratuit de l'hebdomadaire BEAUX-ARTS.)

* Ci-joint mandat ou chèque sur Paris de francs :

Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de francs :

Nom :

Signature :

Adresse :

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS

Téléphone : Balzac 12-17

Compte Chèques Postaux : PARIS 1390-90

S O M M A I R E

M A R S 1 9 3 9

Les images des Evangélistes dans « L'Evangélaire » d'Othon III et leurs rapports avec l'antiquité, par M. Werner WEISBACH.....	131
Quand Simone Martini est-il venu en Avi- gnon, par M. André PETER.....	153
Marquet, par M. Claude ROGER-MARX, Inspecteur général des Beaux-Arts.....	175
Un Ghirlandajo inconnu. Le portrait présumé de Giovanna degli Albizzi, par M. Louis GIELLY, Conservateur du Mu- sée d'Art et d'Histoire de Genève.....	194
Bibliographie	195
Revue des revues.....	199

Sur la couverture de ce fascicule est reproduite une peinture
d'Albert Marquet, *Le port de Marseille*.

Les abonnés de la revue trouveront dans ce fascicule une litho-
graphie originale, l'*Abside de Notre-Dame*, qu'Albert Marquet a
spécialement exécutée pour la *Gazette des Beaux-Arts*.

CRITIQUE D'ART ET HISTOIRE DE L'ART

L'histoire de l'art qui vient de paraître, sous la direction de Georges Huisman, nous invite à réfléchir sur l'objet même que propose à ses efforts — depuis tantôt quatre-vingts ans — la Gazette des Beaux-Arts. Et sans doute ne peut-on épuiser en une page les méditations ainsi suggérées. Notre confrère Micromégas leur consacre un numéro entier. M. Huisman pense que l'art peut s'enseigner « comme le calcul et l'orthographe ». Et je crois comme lui que les maîtres d'autrefois passaient de longues années à étudier leur grammaire, à faire des gammes ou à broyer des couleurs. Mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit. En somme, que veut-on apprendre aux enfants ou aux étudiants que de belles images acheminent vers les musées? Veut-on les rendre dociles à des admirations contrôlées, veut-on « former leur goût »? Le danger apparaît aussitôt, il a été mainte fois dénoncé. Il est pire pour les futurs artistes qui, par le temps qui court, s'en garent avec un scrupule qu'on peut trouver excessif. Et c'est ici que l'on touche à la fameuse question des « influences ». Une influence, est-ce une sujétion, est-ce une suggestion? Les plus forts nous le diront, car au fond, si nous sommes curieux de savoir que Cézanne a copié des gravures du Magasin pittoresque, notre connaissance de Cézanne peintre n'y gagne guère. Expliquer une œuvre d'art, analyser les conditions de sa création, apporter des renseignements sur l'homme, son milieu, son caractère... ici nous sommes sur un terrain moins mouvant; de ces observations, une science positive peut naître. Mais son objet est alors historique, dans le sens large du terme, disons : psychologique. Notre intérêt s'attache à ces problèmes en tant qu'ils concernent la personne humaine et l'un de ses modes d'action. L'étude des monuments et la muséographie viennent ensuite. Mais la critique? La critique, art périlleux! Il est trop facile d'ironiser sur les jugements de nos Pères. Qui n'y serait pris? Prenons ces « erreurs » pour des conseils de modestie, et n'oublions pas que les opinions sont affaire d'époque parce que notre vision est lentement modifiée par les tableaux qu'on lui présente. C'est ainsi qu'Oscar Wilde trouvait que la Tamise commençait de ressembler à un Turner. Tout doucement, les audaces deviennent des poncifs, et notre œil s'accommode. Il n'y a pas, au cours des générations, de spectateur immobile et constamment semblable à lui-même. Conservons la liberté de nous renier. L'histoire de l'art est un genre facile parce qu'il ne demande à l'écrivain que de la méthode ou de l'exactitude. Les grands critiques sont rares, ils devraient être doués d'une haute équanimité, ce qui exclut les « impostures » de Michelet, relevées par François Fosca.

LES IMAGES DES ÉVANGÉLISTES DANS "L'ÉVANGÉLIAIRE D'OTHON III" ET LEURS RAPPORTS AVEC L'ANTIQUITÉ

D'EPUIS longtemps, les images des évangélistes du manuscrit connu sous le nom d' « Évangélaire d'Othon III », sont au nombre des monuments les plus connus et les plus célèbres de l'art du Moyen Age¹. C'est à bon droit qu'elles passent pour des créations typiques de la fantaisie occidentale et nordique. Les historiens d'art, par la méthode analytique et comparative, sont parvenus à déterminer leur caractère formel, et leur situation dans l'école de peinture de Reichenau à laquelle elles appartiennent, et plus généralement dans l'évolution stylistique contemporaine. Mais en ce qui concerne la signification, le contenu expressif de ces images, considérées au sein des idées religieuses de ce temps, et le procédé qui a permis de donner un corps à ce contenu, le dernier mot, à mon sens, n'a pas été dit : c'est ce qui ressort des interprétations divergentes qui leur ont été données. C'est à approfondir les indications ainsi produites, à contribuer à leur éclaircissement, que l'on voudrait s'attacher dans les recherches qui vont suivre. Si l'un des buts de ces recherches est de mettre en évidence les rapports des miniatures avec l'Antiquité, c'est en raison de circonstances particulières, parce que cette question a été posée dans des travaux récents, sans être résolue de façon définitive, et parce qu'on touche aussi par là à des problèmes qui intéressent leur signification.

M. Charles Tolnay, dans un article du *Burlington Magazine* (Déc. 1936) a tenté de démontrer que, dans cet évangélaire, l'attitude de l'évangéliste Luc, portant une

1. Munich, Staatsbibliothek, cod. lat. 4453. Je conserve l'indication habituelle du manuscrit, bien que l'on soit porté aujourd'hui à admettre que l'évangélaire a été fait non pas pour Othon III mais pour Henri II.

image du ciel dans ses bras levés, ressortit à un motif antique, celui du dieu du ciel *Coelus*, qui déploie au-dessus de sa tête une étoffe, le « manteau du ciel ». Il en désigne comme prototype la représentation du ciel sur la cuirasse de la statue d'Auguste de Prima Porta, et considère qu'à la suite d'une transformation subie à l'époque ottonienne, l'étoffe aurait fait place à une « sphère mal comprise », qui diffère du schéma habituel. Ainsi les évangélistes dérivés du type de *Coelus*, au lieu du manteau du ciel, auraient tenu au-dessus de leur tête une sphère céleste incorrectement dessinée.

Avant M. Tolnay, Walter Gernsheim avait attiré l'attention sur le rapport formel qui relie ces évangélistes à l'antique, et avait indiqué comme moyen terme le motif des Atlantes¹. Il a signalé que ce motif apparaît dans l'évangélaire du Trésor du dôme d'Aix-la-Chapelle, qui appartient aussi à l'école de Reichenau, et où, dans l'image dédicatoire qui glorifie l'Empereur, le trône est soutenu par la Terre dont l'attitude rappelle celle des Atlantes. En tout cas, Gernsheim dans ses déductions a suivi une voie plus sûre que M. Tolnay, bien que ses conclusions demandent à être complétées.

En premier lieu, quant à la réalisation formelle, il faut distinguer les deux types, celui du *Coelus* et celui de l'Atlas ou des Atlantes. Le *Coelus*, vu de front, saisit l'étoffe gonflée au-dessus de sa tête de ses deux mains, les doigts placés en avant, leurs pointes dirigées en bas. Le motif de l'Atlante, par contre, est dérivé de la représentation de l'Atlas mythologique, et son principe réside en ce que le géant porte l'énorme sphère du ciel sur ses paumes, mouvement de pression de bas en haut, de soutien, qui intéresse la racine de la main. Les deux attitudes sont totalement différentes, leurs fonctions corporelles ne sont pas interchangeables. Dans les représentations originelles de l'Atlas porteur du ciel, le sujet mythologique exigeant que le poids du fardeau fût rendu sensible, il arrive que la boule soit supportée par le géant non seulement sur ses bras, mais sur ses épaules, de sorte que la tête et aussi une partie du buste sont déviées de la verticale et reployées. Dans les figures employées ultérieurement pour la plastique architecturale sous le nom d'Atlantes, et qui ont à supporter une poutre horizontale, on a imaginé différentes postures dérivées, dont on a fait un emploi varié.

A côté de l'Atlas, l'Antiquité a créé un type féminin de ce motif du porteur de faix : les Cariatides et les Canéphores. Le motif des Canéphores consiste en ceci que des femmes saisissent et maintiennent de leurs mains levées un fardeau posé sur leur tête : il se présente fréquemment dans la plastique des arts mineurs, en Grèce, dès une haute époque. Il est apparenté de près aux cariatides employées dans l'architecture et la décoration. Celles-ci nous présentent trois manières de porter : le fardeau repose sur la tête seule, et les bras pendent le long du corps (*Erechteion*); il est soutenu par les deux mains, ou par une seule. Si les différences d'attitude s'effacent dans l'emploi architectonique des figures masculines ou féminines, toutefois chez les cariatides, comme il appartient à leur nature, le geste du porter est plus léger, plus

1. Walter Gernsheim, *Die Buchmalerei der Reichenau*, München 1934, p. 81.



FIG. 1. — IMAGE APOCALYPTIQUE. (Bible Grandval.)

souple que chez les atlantes. En présence de ces figures diverses, le type du *Coelus* revêt un caractère particulier et constant.

M. Tolnay cite comme exemple de l'adoption du type du *Coelus* au Moyen Age la figure apocalyptique de la Bible Grandval¹, ouvrage carolingien, qui appartient à l'école de Tours, et il remarque : « La christianisation de l'antique dieu du ciel à l'époque carolingienne ouvrait la voie au transfert du type du *Coelus* chez les évangélistes de l'époque ottonienne. » Il a donc échappé à M. Tolnay que le *Coelus* apparaît déjà dans les monuments primitifs du christianisme et qu'il est passé directement de l'Antique dans l'art chrétien. Je n'ai besoin que de rappeler le sarcophage de Junius Bassus et un autre du musée du Latran (n° 174), où l'antique dieu du ciel étend sa draperie sous le trône du Christ, illustration de cette idée que le Christ siège dans le ciel, ou au-dessus du ciel. A l'époque carolingienne, on a pu avoir sous les yeux une version déjà chrétienne de ce motif formel qui est employé d'une façon incontestable sur l'image apocalyptique de la Bible Grandval (fig. 1).

Dans cette image, qui se compose de deux parties séparées et superposées, nous nous bornerons à examiner le registre inférieur, qui contient le motif du *Coelus*, et nous essaierons de dégager le sens de cette représentation, dont un érudit aussi avisé que Wilhelm Köhler n'est point parvenu à donner une explication adé-

1. Londres, British Museum, Add. 10546.

quate. Nous y voyons un homme âgé, barbu, assis sur un trône, et tenant une draperie au-dessus de sa tête, tout comme le *Coelus*. L'homme et la draperie sont en rapport étroit avec les symboles des évangélistes. Le lion et le taureau touchent de leurs gueules les bords de l'étoffe, comme s'ils aidaient à la tendre; l'aigle est posé en haut, sous la voûte de la draperie, l'ange de Mathieu se tient debout, en avant, près du trône, et souffle dans une trompe dirigée de telle façon que son pavillon empiète sur le visage du personnage assis, et en recouvre le menton. Cet empiètement n'est pas dû au hasard ni à la gaucherie du dessinateur, car dans la Bible Vivian¹, qui appartient à la même école, dont les illustrations sont en rapport étroit avec celles de la Bible Grandval, et se rattachent aux mêmes modèles, dans laquelle, avec certaines modifications, la même image apocalyptique est répétée, le même motif revient, encore accusé, le pavillon de la trompe recouvrant la bouche du personnage assis sur le trône. Une particularité aussi étonnante ne doit pas être passée sous silence : si l'on veut expliquer le sens de cette composition il faut en éclaircir la raison.

Wilhelm Köhler², dans son essai d'interprétation de l'image apocalyptique, a fort justement fait observer qu'elle n'a point trait à un passage déterminé de l'Apocalypse de saint Jean, mais qu'elle a pour fondement une idée générale ou une leçon dogmatique; toutefois, il ne me semble pas avoir touché le fond du sujet.

Il semble permis de partir de ce point que, selon les prototypes qui subsistent dans l'iconographie chrétienne, l'étoffe déployée représente le ciel. Le personnage assis sur un trône ne peut être considéré que comme la divinité apocalyptique qui domine le ciel et qui ici, par conséquent, tient le ciel dans ses mains. Les symboles évangéliques sont dans un rapport étroit avec la divinité et avec le ciel : les trois animaux, par le moyen de la draperie, l'ange avec le personnage sur son trône lui-même. Et si le pavillon de la trompe est placé directement sur la bouche de la divinité, c'est que l'ange profère ce que Dieu lui a inspiré. C'est qu'un sens dérivé, ou une métaphore, sont rendus sensibles par une représentation matérielle, ainsi qu'il arrive dans les illustrations des psautiers. Tout le groupe, à mon sens, est l'image objective d'une proposition dogmatique, à savoir que les évangélistes, dans leurs écrits ont reçu l'inspiration divine : *quod illi fuerunt certi et authentici spiritus sancti amanuenses et ideo eorum scripta pro dei oraculis habenda sunt*, selon les termes du dogme. C'est sur cette assertion que repose toute la foi chrétienne, et la créance ajoutée à tous les faits relatés dans les Saintes Écritures. C'est elle qui garantissait aux peuples nouvellement convertis l'authenticité de leur croyance, et c'est sur ce point que l'on insistait de plus en plus. Même dans l'Occident septentrional, on s'attachait de façon toute particulière, en vue de la propagande, à cette pensée de l'inspiration, fondement et renforcement de la Foi. Dans les livres rédigés sous l'inspiration, on possédait des documents transmis directement par Dieu, et la sainteté qui venait de la parole divine était reportée sur les livres écrits, revêtus par

1. Paris, Bibliothèque Nationale, lat. I.

2. Wilhelm Köhler, *Die Schule von Tours*, Textband II, p. 195.



FIG. 2. — FIGURE DE MAJESTÉ. (Bible Grandval.)

là d'une valeur sacrée. Parmi les *Inscriptiones sacrorum codicum* composés par Alcuin, on en trouve une où le sens de l'inspiration est ainsi mis en relief, au début ¹ :

« *Continet hic sanctus uno sub corpore codex
Omnia namque novae ac veteris mysteria legis
Hic est fons vitæ, hic sunt praecepta salutis
Hunc dictante deo scripsere in sæcula sancti.* »

L'accent porte sur le « *dictante deo* ». Parce que le livre saint a été écrit pour tous les temps, sous la dictée de Dieu, et qu'il contient à la fois les mystères de l'ancienne et de la nouvelle Loi, il est devenu la source de la vie et l'enseignement du salut. Que Dieu l'ait lui-même dicté et inspiré, c'est ce qui prête au livre et à son enseignement son irréfutable crédibilité.

Cette idée est particulièrement accusée dans les représentations des évangélistes, en Occident, en ceci que chaque évangéliste reçoit son symbole, avec un rouleau ou un livre, pour indiquer que l'inspiration lui vient du ciel, tandis que dans l'art byzantin, l'image seule, sans symbole, était en usage ².

Si donc nous avons cru précédemment pouvoir expliquer la trompe de l'ange de saint Mathieu sur la figure apocalyptique des Bibles de Tours, comme une image de l'inspiration, nous y sommes autorisés par le fait que dans quelques évangéliaires se présentent des compositions où, l'évangéliste étant placé à côté de son symbole, ce symbole souffle dans une trompe. Ainsi, en territoire anglais, au VIII^e siècle, dans l'évangélaire de Lindisfarne (Cambridge, Corpus Christi College), qui contient des miniatures de style pré-carolingien, nous trouvons une image de saint Mathieu avec l'ange soufflant dans une trompe, comme dans la figure apocalyptique ci-dessus commentée, et c'est le cas également pour le lion de saint Marc, dans le même manuscrit ³. Dans le *Benedictional d'Ethelwold*, du dernier quart du X^e siècle, qui appartient à l'école de Winchester, c'est l'aigle de saint Jean qui tient une trompe dans son bec. Il n'y a guère de doute que la signification de ce motif réside en ceci que la parole donnée par l'inspiration divine est « trompettée » et, par sa sonorité, transmise à l'évangéliste, puis à l'humanité.

La justification de cette vue est sanctionnée par une métaphore que nous rencontrons dans l'inscription d'une *Majestas* du cycle biblique de l'école de Tours. L'image, où le Christ sur son trône est entouré des symboles des évangélistes et des quatre grands prophètes, a pour *titulus* les vers suivants :

« *Rex micat aethereus condigne sive prophetæ
Hic, evangelicæ quatuor atque tubæ.* »

Que les symboles soient ici désignés comme les quatre trompes évangéliques, c'est la marque du rapport étroit qui relie cette expression aux représentations qui nous

1. *Monumenta Germaniae. Poetae latini aevi carolini* I, p. 285.

2. Comparez : Weisbach, *Die Darstellung der Inspiration auf mittelalterlichen Evangelistenbildern. Rivista di Archeologia cristiana*, 1939, fasc. I.

3. Eric Millar, *The Lindisfarne Gospels*, Londres 1923.

montrent le symbole soufflant réellement dans une trompe.

Toutes les parties de ces figures de la Bible Grandval qui se ramènent au prototype de l'antique *Coelus* étant ainsi interprétées, il en résulte que les animaux, par leur contact immédiat avec la draperie, l'ange de saint Mathieu par le souffle de la divinité, ont part aux mystères divins. En d'autres termes : la divinité qui est au ciel est la source de l'inspiration des Évangiles et des auteurs qui les ont rédigés. Je ne connais pas d'autre exemple, au Moyen Âge, de l'emploi du type antique du *Coelus*, dans sa version chrétienne, mais on rencontre ailleurs la draperie du ciel seule, sans la représentation d'un dieu du ciel qui la tient, et cela aussi bien dans l'Occident qu'à Byzance.

Sur l'image de dédicace dans l'évangélaire de Reichenau, au trésor du dôme d'Aix-la-Chapelle, que nous avons déjà citée, l'empereur — Othon III, selon l'interprétation actuelle — est assis sur un trône porté par la Terre, tandis que d'en haut la main de Dieu, descendant de la sphère céleste, lui pose la couronne sur la tête. La poitrine du souverain est traversée par une draperie placée obliquement à la surface de l'image et tenue par les quatre symboles des évangélistes. Ce n'est pas, comme on l'a dit, un rouleau d'écriture, mais la draperie du ciel, qui, comme dans la Bible Grandval, est mise en rapport étroit avec lesdits symboles, et le sens en est déterminé par l'image : la tête de l'empereur couronné par la main divine s'élève dans la sphère céleste, source de l'inspiration et de la bénédiction, tandis qu'au-dessous, dans le cercle terrestre, aux pieds du trône, près de la Terre, deux personnages de la suite du souverain terrestre lui présentent leur hommage. La draperie du ciel marque donc la séparation entre la sphère céleste et la sphère terrestre.

Si dans cette représentation le sens de la draperie éployée n'est atteint que par une conclusion analogique, le moindre doute est exclu dans une miniature byzantine, où est figuré le voile du ciel nettement caractérisé par des constellations. Elle se



FIG. 3. — SAINT LUC. (Evangélaire d'Othon III.)

trouve sur une image de la vision d'Isaïe, dans le célèbre manuscrit des Homélies du moine Jacobus Kokkenobaphos, à la Bibliothèque du Vatican, qui est probablement du XII^e siècle¹. Au-dessus de la divinité qui trône au centre, accompagnée des chœurs des anges, le voile s'étend comme un rideau tenu des deux côtés par un ange, et la signification est attestée par les signes peints du Soleil, de la Lune et des Etoiles². La survivance du « manteau du ciel » peut donc être observée bien avant dans les temps chrétiens.

De même que pour l'image apocalyptique qui contient le motif du *Coelus*, en ce qui touche la *Majestas* des bibles tourangelles, Köhler a fait observer qu'elle ne peut être considérée comme une illustration dans le sens ordinaire de ce mot, mais qu'elle a un contenu général (fig. 2). En partant de ses indications, nous allons pousser plus à fond cette idée qui nous fournira des jalons pour l'interprétation des images des évangélistes. Köhler écrit (p. 195) : « Cette image ne peut pas être l'illustration d'un passage déterminé d'un texte. Mais en a-t-on épuisé le sens en y voyant une représentation solennelle qui sert d'introduction au Nouveau Testament ? A cela contredisent les figures des quatre prophètes avec leurs *volumina* déroulés, qui tous dirigent leur regard sur le personnage trônant au milieu de la composition, comme s'ils voulaient confronter son apparition avec le contenu de leurs rouleaux. L'image de la *Majestas* ne se rapporte donc pas seulement au livre qui suit, ni à un groupe de livres subséquents, mais elle a évidemment un contenu d'ordre général. Elle a pour sujet aussi bien l'Ancien que le Nouveau Testament, et tend à établir une relation entre les deux. Ce n'est en aucune façon une illustration, mais plutôt la représentation imagée d'une pensée, peut-être d'un texte dogmatique, que l'on pourrait ainsi formuler : les Évangiles annoncent le même Dieu unique, que les prophètes ont prédit ; le Nouveau Testament est l'accomplissement et la confirmation de l'Ancien Testament. »

Si l'idée émise par Köhler est assurément incluse dans le contenu de cette image, ce contenu n'en est point par là épuisé, et je le formulerais de la façon suivante : Ce que les Prophètes ont prédit au sujet du Christ, et ce que les Évangélistes ont rapporté de lui, ce qui est exposé dans l'Ancien et dans le Nouveau Testament, provient d'une seule source, et est livré aux annonciateurs du Verbe³. La représentation de l'inspiration, et l'idée que tout vient d'une seule source, est donc l'élément qui relie le tout. Cette interprétation correspond d'une part au sens de l'inscription d'Alcuin, citée ci-dessus, et d'autre part est corroborée par l'image et le *titulus* de la *Majestas* dans l'évangélaire de Lothaire, de Tours⁴.

1. Cosimo Stornaiolo, *Miniature delle omelie di Giacomo Monaco*, Roma 1910, pl. 52. — A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana*, II, fig. 340.

2. Stornaiolo, ainsi qu'il résulte de sa description de l'image, n'a pas reconnu qu'il s'agissait du voile du ciel. Dans Robert Eisler, *Weltenmantel und Himmelszelt*, Munich 1912, on ne trouve rien qui concerne l'exemple byzantin.

3. Dans d'autres images carolingiennes de la *Majestas*, on trouve aussi juxtaposés les symboles des évangélistes et les prophètes, par exemple dans le *Codex aureus* de Saint Emmeram et dans les manuscrits de la prétendue école de Corbie.

4. Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 266.

Le *titulus* est ainsi rédigé :

« *Quatuor hic rutilant uno de fonte fluentes
Matthei Marci Lucae libri atque Johannis.* »

Sur l'image on voit, dans une mandorle, le Christ trônant sur la sphère terrestre, avec, dans les angles, les symboles des évangélistes qui, tenant chacun un livre, tournent vivement la tête pour regarder leur maître, qui est le maître du ciel. Celui-ci tient dans la main gauche le livre de son enseignement : *unus fons inspirationis*¹.

Köhler (II, p. 94) a déjà fait remarquer que la *Majestas*, dans la Bible Grandval (fig. 2), et l'image introductive de l'évangélaire tourangeau d'Arnaldus (Nancy) sont apparentées par leur ordonnance générale. On peut aussi les comparer d'après leur signification. Dans les deux cas, les symboles des évangélistes et les quatre grands prophètes tenant en main leurs *volumina*, sont représentés. Toutefois, le point central, dans l'évangélaire d'Arnaldus, est marqué non pas par le Christ trônant, mais par l'Agneau

avec les instruments de la Passion, le tout disposé dans un rhombe la pointe en bas². Et si les symboles des évangélistes sont ici associés aux prophètes, ce n'est pas seulement en vertu d'un accouplement extérieur reposant sur la symbolique courante du chiffre quatre, mais d'une raison plus profonde. On veut exprimer par là que les révélations des prophètes et les récits des Évangiles proviennent de l'unique source divine de l'inspiration, que la nouvelle loi doit être considérée comme l'accomplissement de l'ancienne, que ce qui garantit la valeur de toutes deux, c'est le *dictante deo* ou le *uno de fonte fluens*³. Aussi le *titulus*, cité plus haut, de la *Majestas* de l'évangélaire de Lothaire, qui reproduit cette idée, est également employé comme suscription de l'image de l'agneau pla-



FIG. 4. — PEINTURE DE LA CATACOMBE DE PALMYRE.

1. Ernst Schlee, *Die Ikonographie der Paradiesflüsse*, 1937, p. 156, croit pouvoir rapporter les versets du *titulus* aux quatre fleuves du Paradis quoiqu'ils ne figurent pas sur l'image. Je n'en vois pas la raison. Il faut comprendre que ce sont les symboles tenant les livres, qui ici « éclairent », comme la source unique d'où ruisselle le contenu des livres : le livre et l'enseignement du Christ.

2. Une réplique de l'image de l'Agneau, avec quelques variantes, se trouve dans la Bible tourangelles de Bamberg.

3. E. Schlee, op. cit. p. 32, remarque, à propos de la tradition littéraire, que pour les exégètes chrétiens, quand ils citent une source, leur pensée se fixe presque régulièrement sur le Christ, ou la Sainte Écriture, ou la voix de Dieu.

cée en tête de l'évangélaire d'Arnaldus. C'est la « source » qui, d'une part, est représentée par le Christ de Majesté, et de l'autre par l'Agneau. Cette association de l'Agneau et de la source allait de soi, au Moyen Age; c'est ce que prouve une autre représentation figurée d'époque postérieure. Dans l'évangélaire d'Uta, écrit à Ratisbonne, sur l'image dont le sujet principal est saint Erhard, au centre de l'encadrement supérieur est placé un médaillon où l'on voit l'Agneau, avec un livre ouvert, portant l'inscription suivante : *Fons virginum...*¹. Ces rapports constatés répondent à la question posée par Köhler (p. 105) : « Qu'ont à voir les prophètes dans l'image préliminaire d'un évangélaire? »



FIG. 5. — LE CHRIST DANS L'ARBRE DE VIE.
Evangélaire. (Munich, Cod. lat. 4454.)

qui joue le même rôle, tout cela correspond au type de la *Majestas Domini*, qui évidemment a servi de modèle. Le livre que chacun d'eux tient sur ses genoux désigne son office et sa vocation. De plus, ils sont tous en contact avec une gloire céleste placée au-dessus de leur tête, et où sont réunis leurs symboles, des prophètes, des patriarches et des rois juifs, de même que des anges. Les quatre compositions contiennent les seize prophètes, et en outre le patriarche Abraham, le législateur Moïse, les rois David et Salomon.

Considérons d'abord l'évangéliste Luc (fig. 3) non pas seulement en raison de la

1. G. Swarzenski, *Die Regensburger Buchillustration*, pl. XIII.

Ce que nous pouvons tirer de représentations de ce genre nous met sur la voie d'une juste interprétation, quand nous trouvons dans l'évangélaire d'Othon III, sur les images des évangélistes placées en tête de chaque évangile, non seulement des prophètes, mais d'autres personnages de l'Ancien Testament.

Ces évangélistes constituent une exception par rapport aux types antérieurs de la tradition chrétienne primitive; en effet, ils ne nous apparaissent pas dans le domaine terrestre, avec leur chaise et leur pupitre, mais dans le Paradis céleste, et dans la sphère d'où émane l'inspiration. La façon dont ils sont assis sur un trône, le caractère de leur maintien, leur frontalité, la mandorle qui les entoure, ou le cadre

qualité supérieure de l'exécution artistique qui lui confère une place prééminente, mais aussi parce que le motif dérivé de l'antique, qui est notre point de départ, se présente ici avec la plus grande pureté. Tandis que la pointe inférieure de la mandorle coupe la montagne du Paradis d'où jaillissent deux torrents où s'abreuvent les deux agneaux, l'évangéliste saisit de ses deux bras tendus la gloire céleste qui semble reposer sur la paume de ses mains. La façon dont il la supporte n'a rien à faire avec la manière dont le *Coclus* agite son voile, ainsi que l'a indiqué M. Tolnay. C'est avec raison que M. Walter Read Hovey, dans sa réplique aux assertions de M. Tolnay¹, a relevé qu'il n'y a pas lieu de parler ici d'une « sphère mal comprise ».

Si Gernsheim a évoqué le motif des Atlantes, il y a, en tout cas, des éléments formels très positifs qui autorisent cette vue. Ils ont d'autant plus de poids que le motif se présente plusieurs fois dans l'école de Reichenau. Sur l'image de saint Marc, dans l'évangélaire de la bibliothèque de Munich (cod. lat. 4454) qui provient du trésor du dôme de Bamberg, on voit sur les chapiteaux des colonnes qui constituent l'encadrement, un Atlante qui porte un panneau placé sur des poutres transversales. Ici l'origine architectonique et décorative du motif apparaît avec évidence, bien que dans l'Antiquité, à notre connaissance, les Atlantes n'aient pas été employés sur des chapiteaux. Le Moyen Âge n'a pas distingué entre les types particuliers, et il nous montre des femmes dans l'attitude courbée des Atlantes. Je n'en citerai pour exemple que l'image dédicatoire de l'évangélaire d'Aix-la-Chapelle, où la Terre apparaît ainsi, supportant le trône, et un relief d'ivoire sur la couverture de l'évangélaire d'Echternach, à Gotha, où dans la scène de la Crucifixion, la Terre supporte le bois de la Croix².

L'observation de W. Read Hovey qui, en opposition avec M. Tolnay, désigne comme la source de la représentation de saint Luc, un motif qui se présente à une haute époque dans l'art chrétien : une figure debout portant sur sa tête un disque où est placé un signe symbolique, nous est de plus de fruit que celle de Gernsheim sur la Terre en position d'Atlante. Il se réfère à ce propos, à la mosaïque du chœur de San Vitale à Ravenne, où quatre anges, les bras levés, tiennent un médaillon rond contenant l'Agneau, au sommet de la voûte. Que ce motif vienne de l'antique, il n'est guère besoin d'y insister, mais si Read Hovey croit qu'il est typiquement oriental, il fait erreur. Il se ramène aux cariatides ou aux canéphores, dont nous avons spécifié, au début de cet article, le caractère formel, marqué dans l'art grec et transposé dans l'art romain. D'abord sculptural, le motif s'est introduit dans la peinture et a été utilisé dans la décoration murale. Un exemple de cet emploi, vers la fin de la République, se trouve dans un fragment de peinture murale de la mai-

1. *Burlington Magazine*, LXX, 1937, p. 145.

2. Reproductions d'Atlantes dans l'Antiquité, voir S. Reinach, *Répertoire de la statuaire*, II, p. 424. Sur les Atlantes et les figures en forme de cariatides dans la plastique architecturale, à l'époque romane, voir *Reallexikon der deutschen Kunst*, I, col. 1180, ss.; R. Hamann, *Deutsche und Französische Kunst im Mittelalter*, 1922, p. 13; Fritz Novotny, *Romanische Bauplastik in Oesterreich*, 1930, p. 15 ss. Un exemple de l'emploi d'une demi-figure en forme de cariatide, sur un chapiteau corinthien nous est offert par la façade de Saint-Gilles. Reproduction dans Hamann, *op. cit.* p. 4. Voir aussi H. Focillon, *L'Art des sculpteurs romans*, pl. XXII.

son romaine découverte près de la Farnésine (Musée des Thermes), où, dans le décor du socle, à distance régulière, on trouve figurées des femmes ailées, à la manière des sphinges, qui, les bras étendus, saisissent le bord en trompe-l'œil du cadre qui les surmonte, comme si elles le supportaient¹. A l'époque chrétienne primitive, on rencontre sur le sol romain de ces porteuses feintes, sur les mosaïques de la coupole de Santa Costanza qui, aujourd'hui disparues, nous sont connues par d'anciennes copies². Ici la fiction consiste en ce que les femmes sont censées porter sur leur tête des édifices ornementaux, en s'aidant parfois pour les soutenir soit d'un seul bras, soit des deux. On fait donc usage des motifs des cariatides que nous avons cités plus haut.

Nous avons des témoignages importants sur les prédécesseurs directs, appartenant à l'Antiquité païenne, de ces anges qui tiennent un cercle contenant l'Agneau, à la voûte du chœur de San Vitale, ce sont les figures de la décoration murale de la catacombe de Palmyre, dont on peut fixer la date à la moitié du II^e siècle ap. J.-C. (fig. 4)³. Des Victoires ailées, imitant des cariatides, sont alignées sur de longues surfaces, et chacune porte sur sa tête, les bras levés, un écusson qui contient l'image d'un mort (*imago clipeata*). Le même motif se retrouve à une époque plus tardive, sur les diptyques consulaires, où les Victoires se tiennent aux angles de la *sella curulis* et portent des écussons avec l'image du consul. L'art chrétien n'a fait que substituer un



FIG. 6. — SAINT JEAN.
Evangéliste. (Cologne, Bibliothèque du Dôme.)

1. Salomon Reinach, *Répertoire de peintures*, p. 327. Je suis redevable de cette indication au Dr. Karl Schefold, avec qui j'ai eu aussi l'occasion de discuter tout ce qui est ici du domaine archéologique.

2. Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, III, pl. 88. — MM. van Berchem et Clouzot, *Mosaïques chrétiennes*, p. 1.

3. Illustrations dans Strzygowski, *Orient oder Rom*, II, pl. I; Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, I, p. 20.



FIG. 7. — SAINT JEAN.
Évangélaire. (Vatican, Cod. Barb., 711.)

même emploi et la même disposition, des anges portant un médaillon rond, sur la mosaïque de la voûte de la chapelle de Saint-Zénon, dans l'église romaine de Sainte-Praxède, érigée sous le pontificat de Pascal I^{er} (817-824), où le buste du Christ enseignant est inscrit dans un cercle. Read Hovey est donc bien fondé à évoquer comme modèle du geste du porter des évangélistes, dans l'évangélaire d'Othon III, ces figures qui de l'antique viennent s'implanter dans le Moyen Age. Quant à leur signification, on peut trouver aussi quelque analogie dans le fait que l'objet qui est ainsi porté représente un personnage divin que la pensée place dans le ciel, ou une figure symbolique. Toutefois on ne saurait l'approuver, quand il considère que la dérivation du motif ne s'est produite que vers l'Orient, alors qu'il s'est répandu dans l'art impérial romain, aussi bien à l'Ouest qu'à l'Est.

Le même évangélaire du Trésor du dôme de Bamberg, où nous avons rencon-

symbole chrétien à l'image encerclée. Nous trouvons dans la mosaïque de la voûte de la chapelle archiépiscopale de Ravenne, des anges accomplissant la même fonction; le médaillon est occupé par le monogramme du Christ.

Nous avons déjà fait remarquer qu'à la fin de l'Antiquité, il n'y a pas de séparation de principe entre les motifs des cariatides et des atlantes, c'est-à-dire entre les fonctions masculines ou féminines, dans l'acte de porter. Nous en invoquerons comme exemple la décoration murale du Baptistère des orthodoxes, à Ravenne, où, dans la mosaïque des écoinçons de l'arc, se présentent des figures d'apôtres, dont l'attitude est celle de cariatides, et ressemble à celle des anges cités plus haut. Toutefois, l'Antiquité n'a pas donné à des figures féminines la posture courbée des atlantes, comme ce fut le cas au Moyen Age pour la Terre.

Ce que nous avons observé dans la décoration de la chapelle archiépiscopale et à San Vitale a été poursuivi au Moyen Age. A l'époque carolingienne, nous rencontrons, dans le

tré les Atlantes courbés, dans la représentation de saint Marc, outre les évangélistes, nous offre encore une magnifique image liminaire d'une signification symbolique, avec des motifs en forme de cariatides qui entourent le Sauveur sur l'arbre de vie, situé au milieu de la composition (fig. 5). La demi-figure de la Terre, les bras levés, saisit le tronc de l'arbre qui jaillit du sol. Dans une posture analogue, mais les paumes des mains tournées en avant, les quatre fleuves du Paradis, sous l'apparence de néréides ou sirènes, et imités des antiques divinités maritimes, soutiennent les symboles évangéliques qui reposent sur leurs têtes¹. Ces images, par leur forme comme par leur signification, sont en rapport évident avec les figures des anges portant, comme des cariatides, un symbole sacré, que nous avons analysées plus haut.

Nous croyons donc avoir suffisamment expliqué la genèse du motif des personnages portant sur leur tête la gloire céleste, représentés dans l'évangélaire d'Othon III. Un seul autre manuscrit, à peu près contemporain, nous présente les images des évangélistes dans la même attitude. Ils décorent l'évangélaire de la bibliothèque du Vatican (cod. Barb. 711) qui provient également de Reichenau, mais ils sont d'une qualité bien inférieure à ceux du manuscrit de Munich². Assis sur la sphère terrestre, les quatre évangélistes soutiennent la sphère céleste, soit de leurs bras tendus (comme le saint Luc de Munich), soit en reployant les bras comme sous le poids d'une masse qui les accable. Dans l'attitude des Atlantes que nous avons commentée, saint Jean, par exemple, soutient par en bas la sphère céleste de ses bras ployés, et l'impression de charge est accusée par l'inclinaison de la tête de côté sous la masse qui l'opprime³ (fig. 7). Dans le cas de saint Marc, par contre, qui est assis les bras étendus et la nuque droite, tout à fait comme le saint Luc de l'évangélaire de Munich, la position correspond davantage au porter léger des cariatides transposé dans le motif chrétien des anges qui portent un médaillon sur leur tête. En tout cas, il est assuré que les modèles viennent du trésor de motifs que nous avons signalé, et que le prototype des images des évangélistes ne dérive pas, comme le croit Tolnay, du *Coelus* romain.

Les images des évangélistes du Vatican diffèrent encore de celles du manuscrit de Munich en ceci que la gloire est plus simplement figurée, et correspond davan-

1. Schlee, *op. cit.* p. 159, a montré que c'est là la plus ancienne personnification des fleuves du Paradis, mais qu'elle est exceptionnelle en ceci qu'ordinairement les fleuves apparaissent sous les traits de petits hommes qui tiennent un vase d'où l'eau jaillit. Des modèles de ces créatures aux formes de Néréides se présentent à nous sur des objets antiques d'art mineur. Je citerai à ce sujet le diptyque de Dionysos et d'Artémis, à la bibliothèque de Sens, publié par R. Delbrück dans *Die Konsulardiptychen*, p. 61, et daté par conjecture du milieu du v^e siècle après J.-C. Sur le feuillet qui contient le Dionysos, à la partie inférieure, est représentée la mer d'où s'élève une divinité féminine dont le torse se termine par une couronne de feuilles.

2. Sur le rapport de l'évangélaire d'Othon III et de celui du Vatican, et sur la question de savoir si les images des évangélistes de l'un sont postérieures à celles de l'autre, sur leur dépendance, l'opinion des érudits diffère. Nous pouvons laisser cela de côté dans nos considérations, puisque la signification et le motif formel sont les mêmes dans les deux cas, et que c'est cela seul qui nous importe.

3. Le saint Jean est reproduit non seulement dans l'article de Tolnay, où les petites figures sont insuffisantes, mais encore dans A. Goldschmidt, *Deutsche Buchmalerei*, II, pl. 32. Très analogues sont les personnages debout portant une dalle, dans une attitude semblable à celle des Atlantes, sur le pilier central du portail méridional de l'église de Beaulieu (Corrèze). Bonnes reproductions dans Paul Deschamps, *Die romanische Plastik-Frankreichs*, Panthéon Verlag, pl. 24.

tage aux représentations habituelles du Ciel. Les évangélistes tiennent un segment de cercle semi-circulaire, sur lequel se trouve le ciel avec le symbole et les personnages juifs. On rencontre une image analogue de la sphère céleste, par exemple, dans le Baptême du Christ de l'évangélaire colonais de Hitda, à Darmstadt¹, avec cette variante que sur le segment de cercle qui descend du ciel, ce ne sont pas des personnages, mais des étoiles qui sont représentées (c'est le signe de la cloche du ciel, hémisphérique, abrégé d'une figuration ptolémaïque et médiévale). La forme de la gloire, sur les miniatures du Vatican, est ainsi déterminée : le cercle céleste, tandis que le segment d'arc constitue son aboutissement inférieur, est inséré, à la partie supérieure, dans l'ouverture ménagée dans le gâble qui l'encadre. La gloire des évangélistes de Munich est une composition libre, conçue du point de vue décoratif, et dont la forme rappelle une rosette, à sa partie supérieure. La même tendance à représenter le cercle du ciel par un ornement stylisé, s'offre à nous dans la gloire de la Vision d'Isaïe, dans le manuscrit de Reichenau du Commentaire d'Isaïe, de Bamberg². La divinité trône à l'intérieur d'une figure composée d'une mandorle et du cercle, sertie dans un ornement composé d'un double rang de feuilles.

Pour rendre sensible la pensée du rapport surnaturel de l'évangéliste et de son symbole, au moyen d'un contact direct, ce qui est le but des manuscrits du Vatican et de Munich, d'autres ouvrages de Reichenau choisissent une forme où l'évangéliste, au lieu de porter sur sa tête une sphère, porte, dans la même attitude, un rouleau d'écriture relié au symbole. On rencontre ce type dans l'évangélaire d'Othon du trésor du dôme d'Aix-la-Chapelle, et ici le symbole de l'évangéliste correspondant est placé en haut, sur la bande d'écriture. L'évangélaire de la bibliothèque du dôme de Cologne³ s'en écarte du fait que le saint Jean (fig. 6) trônant dans la mandorle, tient de ses bras étendus un rouleau sur lequel sont inscrits les mots : *In principio verbum erat*, et qui se gonfle en cercle au-dessus de sa tête, au point que dans l'espace ainsi laissé libre est venu se placer l'aigle saisissant de ses serres la bande d'écriture. Ici encore, où il s'agit de prendre un rouleau léger, c'est le motif répandu des cariatides, et non pas celui de *Cochus* qu'on a choisi. Tenons-nous-en à ceci que toutes ces représentations sont destinées à donner une forme à l'idée de l'inspiration, soit par la sphère céleste, soit par le rouleau d'écriture, qui en sont la source ou le moyen de transmission, nous y gagnons des données qui nous permettent d'expliquer les motifs individuels et les rapports objectifs qui se présentent à nous dans les images des évangélistes qui nous occupent.

En ce qui touche le processus de la combinaison de l'évangéliste et du ciel, il faut prendre en considération les images des évangélistes carolingiens, sur lesquelles, tandis que l'évangéliste est assis à son pupitre, son symbole apparaît au loin dans une sphère céleste nettement déterminée. Dans les manuscrits de l'école

1. Darmstadt, Landesbibliothek, cod. 1640; Goldschmidt, II, pl. 87, Cologne, première moitié du XI^e siècle.

2. Bamberg, Staatl. Bibliothek, cod. bibl. 76; Goldschmidt, II, pl. 30, fin du X^e siècle.

3. Cod. 218; Goldschmidt, II, pl. 41, Reichenau, premier quart du XI^e siècle.



FIG. 8. — SAINT MATHIEU. (Evangélaire d'Othon III.)

avec lui, contient son symbole. Mais ce qui est nouveau, c'est qu'outre le symbole, les représentants de l'Ancien Testament sont également inclus dans la sphère céleste. C'est ce qu'exigeait une nouvelle création plastique.

L'association des figures de l'Ancien Testament et des évangelistes paraît plus compréhensible dès que nous en cherchons l'explication dans un plus vaste ensemble spirituel, et que nous nous en rapportons de nouveau à ces images de la *Majestas* et de l'Agneau, ci-dessus commentées, qui nous offrent certaines analogies. En interprétant ces images sur lesquelles le Christ trônant, ou l'Agneau, est entouré des symboles des évangelistes et des quatre prophètes, nous avons reconnu la conception qui est à leur base : l'Ancien et le Nouveau Testament viennent d'une seule source divine, et par l'inspiration, le pur enseignement est livré à l'humanité. Les images des évangelistes ottoniens expriment la même idée. Ce ne sont pas seulement les prophètes, mais aussi les patriarches et les rois qui portent ici dans leurs

de Tours, ce thème est exprimé avec évidence¹. Sur les images de l'évangélaire de Lothaire, on voit au-dessus des têtes des évangelistes une masse de nuages en forme de demi-sphère ou de coupole, qui supporte le symbole. Dans l'évangélaire Dufay, où le symbole se trouve sur un nuage, dans l'angle supérieur, à droite, il est séparé de l'évangéliste par un large segment de cercle, dont le contour extérieur est serti dans une bordure de nuages festonnée, qui rappelle les sphères célestes du codex Hitda et de l'évangélaire du Vatican cité plus haut.

Il y a donc certains degrés qui nous acheminent vers la gloire céleste placée sur la tête de l'évangéliste, et qui, en contact direct

1. Dans la seconde partie du volume de texte de Köhler, *Die Schule von Tours*, sont rassemblés sur les figures 10 à 12 les différents types des images d'évangélistes de Tours.

maines des rouleaux d'écriture : ainsi sont marquées leur importance pour l' « enseignement », et l'idée de l'unité de cet enseignement. Ce qui veut dire que, par l'inspiration, le contenu de l'Ancien Testament a été révélé aux évangélistes, en guise de prémonition de l'Évangile. L'harmonie préétablie et la suite graduelle de l'Histoire Sainte, accomplie selon l'ordre divin, sont ainsi symbolisées par l'image.

Je ne puis donc approuver M. Tolnay quand il avance que les évangélistes avec la sphère sur leurs têtes ont reçu une signification toute nouvelle : ils seraient revêtus du double rôle de supports du royaume céleste et de guides terrestres, l'image des évangélistes serait transformée en une prophétie eschatologique et inspirée directement par l'Apocalypse. Contre les remarques individuelles qu'il introduit à l'appui de son exégèse, on peut faire valoir des arguments très imposants.

Il affirme que les rayons à trois pointes qui se détachent de la gloire, au-dessus des têtes des apôtres, ont leur explication dans un passage de l'Apocalypse (XI, 19) où il est dit qu'après l'ouverture du temple de Dieu dans le ciel, l'Arche d'Alliance se révèle, parmi les éclairs, les cris, le tonnerre, le tremblement de terre et la grêle. Outre qu'il n'y a aucune raison d'invoquer ce texte pour expliquer les images des évangélistes, on peut remarquer que les rayons se présentent assez fréquemment, et doués de sens divers, dans l'iconographie du Moyen Age. Ils sont employés, par exemple, de façon commune, comme signes de l'effusion de la souveraineté divine, dans le ciel et sur le monde. C'est en ce sens que de triples rayons d'une forme identique apparaissent dans la Vision d'Isaïe, dans le commentaire d'Isaïe de la même école de Reichenau, à la bibliothèque de Bamberg. Les rayons peuvent aussi représenter l'effusion de l'inspiration. J'en parle plus en détail dans mon article de la *Rivista di archeologia cristiana* et je ne veux citer ici que l'évangélaire colonais des archives municipales de Cologne¹, qui contient une image de saint Jean, dépourvue de symbole, mais où, dans l'angle supérieur, à droite, un faisceau de rayons se dirige vers l'évangéliste pour lui transmettre l'inspiration.

Comme second argument à l'appui de sa thèse, M. Tolnay invoque au sujet du motif représenté, à ce qu'il croit, sur l'image de saint Luc : les « cerfs qui s'abreuvent dans les eaux de la vie », un texte de l'Apocalypse (XXI, 6) où est décrite l'apparition de la nouvelle Jérusalem, et où la divinité sur son trône, prononce cette phrase, parmi d'autres paroles de consolation : « Je veux dispenser gratuitement à l'assoiffé les eaux de la source de vie. » A mon sens, ce passage n'a point de rapport avec l'image en question.

Ainsi que Schlee² l'a établi sans conteste, les deux eaux représentent les fleuves du Paradis, et si sur l'image de saint Luc on ne voit que deux fleuves, leur nombre est complété par les deux fleuves de l'image de saint Mathieu. Pour l'explication de l'image de saint Luc, nous trouvons un point de repère dans le verso qui en forme la suscription :

1. Cod. 312; Goldschmidt, II, pl. 82, début du XI^e siècle.

2. *Op. cit.* p. 158.

Fonte patrum ductas bos agnis elicit undas.

« Le bœuf dirige vers les agneaux les eaux puisées à la source des pères. »

Ce ne sont donc nullement des cerfs, comme le croit à tort M. Tolnay, mais, selon la teneur du *titulus*, des agneaux, qui s'abreuvent aux fleuves du Paradis, des agneaux qui symbolisent les âmes croyantes, et l'eau leur est apportée par le symbole de l'évangéliste.

Les fleuves du Paradis représentent ici la source de la Foi, ce qui s'explique du fait que le mot *fons*, selon la conception médiévale, peut servir de moyen terme dans l'équation de diverses représentations figurées interchangeable. La partie étant prise pour le tout, les fleuves du Paradis ont aussi le sens de Paradis ou de Ciel. Je ne puis me ranger à la vue de Schlee, d'après qui la juxtaposition des fleuves du Paradis, des évangélistes et de leurs symboles ne reposerait que sur la constance extérieure de leur nombre¹. Que dans l'image de saint Luc réside une intention significative, c'est ce que l'on peut conclure de la suscription qu'on vient de citer. Les fleuves du Paradis interviennent dans le complexe représentatif de *fons* et de *unus fons*. On peut exposer ainsi le sens de toute la composition : Ce qui nous est livré dans les livres de l'Ancienne alliance (*fons patrum*) et ceux de la Nouvelle alliance (les Évangiles), jaillit d'une seule source qui émane de Dieu, du ciel (du Paradis), et est communiqué aux croyants par l'inspiration. Les autres images des évangélistes sont aussi en concordance avec ce thème.

L'image de saint Mathieu (fig. 8) se distingue de celle de saint Luc par les traits suivants : l'évangéliste n'est pas assis dans une mandorle, mais dans un cercle; il ne porte pas la sphère céleste, mais, sans y toucher, tient les bras levés, les mains étendues. La gloire est divisée en deux parties superposées, celle du dessus avec le symbole de l'ange. Les érudits se sont évertués à en trouver l'explication, mais il suffit pour la découvrir, de considérer quel est le personnage juif (désigné par une inscription), qui se trouve en place principale, à la partie inférieure de la gloire. L'évangile de saint Mathieu énumère à son début les ancêtres de Jésus, et commence par le nom d'Abraham; c'est pourquoi il se présente comme la racine ou le support de la construction. Les bras de saint Mathieu ne font pas ici, comme on l'a cru, le geste ordinaire de l'adoration, mais signifient la réception de l'inspiration, comme c'est le cas chez le saint Marc de l'évangélaire du dôme de Bamberg, à Munich².

1. Ma façon de voir est corroborée par d'autres représentations. L'évangélaire de Ratisbonne, d'Henri IV, à Cracovie, contient des images d'évangélistes (G. Swarzenski, *Die Regensburger Buchmalerei*, pl. 33, 35), sur lesquels il est nettement exprimé que l'évangéliste assis à son pupitre est inspiré par son symbole qui vient vers lui des nuages assemblés à la partie supérieure. Aux pieds de l'évangéliste, un fleuve du Paradis, sous la forme d'un petit homme répand à l'aide d'un vase, un flot d'eau. Le fleuve du Paradis exprime ici encore cette pensée que ce qui émane de la source céleste est dispensé à nouveau à l'aide de l'inspiration. Une même explication vaut pour les représentations où le fleuve du Paradis, sous les traits d'un petit homme, verse son eau dans la bouche du symbole de l'évangéliste. On rencontre ce groupe dans la Bible Gumpert d'Erlangen (avant 1195, G. Swarzenski, *Die Salzburger Buchmalerei*, fig. 147) où il se trouve dans l'initiale liminaire de chaque évangile, et de plus dans la vision d'Ezéchiel de la Bible géante d'Admont (deuxième tiers du XII^e siècle, G. Swarzenski, *op. cit.* fig. 96). Schlee (*op. cit.* p. 173) remarque à ce sujet : « Il est possible qu'il ne s'agisse que d'une certaine forme d'inspiration, dont on ne peut indiquer plus clairement le sens. » A mon sens, on peut affirmer qu'il y a là une image de l'inspiration découlant de la source céleste.

2. Cod. lat. 4454; Goldschmidt, II, pl. 40.

De même que sur l'image de saint Luc, sur celle de saint Mathieu, au-dessous de la gloire la montagne du Paradis est représentée, avec ses deux fleuves — toutefois, ce ne sont pas des agneaux, mais des hommes qui s'abreuvent à la source de Foi céleste. La concordance de l'ensemble est établie par l'homme qui sert de symbole de saint Mathieu, et c'est ce qu'indique expressément le *titulus* :

Conforme sui Mattheum cerne notari

« Vois comment Mathieu se fait reconnaître par une image semblable à lui-même. »

L'idée que les croyants s'abreuvent à la source de la Foi est aussi marquée, mais sous une autre forme imagée, sur les miniatures des deux autres évangélistes, où ne paraissent point les fleuves du Paradis. La pleine gloire y est placée, cette fois encore, sur la tête des personnages. Saint Marc (fig. 9) est assis, comme saint Luc dans une mandorle, mais il ne saisit pas la gloire : il déploie, de ses deux mains, le rouleau d'écriture placé sur ses épaules. Par là, il transmet le

verbe divin aux deux hommes assis des deux côtés de la mandorle, devant leurs pupitres, et l'un comme l'autre désignés comme saints personnages, par leur nimbe. Nous avons lieu de constater ici combien les tentatives d'interprétation des érudits ont été à contre-sens. M. Tonnay, pour appuyer sa thèse d'après laquelle les images des évangélistes dériveraient de l'Apocalypse, croit découvrir dans l'attitude des scribes, sur l'image de saint Marc comme sur celle de saint Jean, un geste de terreur devant la vision eschatologique¹. Mais l'idéologie que nous avons exposée nous suggère une explication plus



FIG. 9. — SAINT MARC. (Evangélaire d'Othon III.)

1. Gernsheim, *op. cit.* p. 85, insinue que les scribes lèvent les yeux, dans la crainte que leur inspire le lion.

concluante. Les deux hommes, sur l'image de saint Marc, celui de droite en train d'écrire, la plume sur sa page, celui de gauche tenant sa plume dans sa main levée, tandis qu'il a dans l'autre un encrier, tous deux en *contraposto*, tournant la tête vers l'évangéliste, sont, par leur structure et leur position, des répliques de types des évangélistes qui reçoivent l'inspiration. Par leur regard comme par la torsion de leur tête, on a voulu marquer la vive attention avec laquelle ils accueillent ce que Marc leur communique, pour le reporter dans leurs livres¹. Le verbe divin, issu de la zone céleste, arrive dans le domaine terrestre.

Nous rencontrons dans l'image de saint Jean (fig. 10) une nouvelle expression de la même pensée. L'évangéliste situé dans un carré placé sur une pointe, est figuré, comme saint Luc, dans l'action de porter, mais, comme c'est le cas de l'un des types des cariatides, il ne saisit que d'une main la gloire céleste, la droite est pendante, étendue, le dos en haut, désignant le bas. Si l'évangéliste est ici encadré d'un carré, comme le Christ avec les symboles des évangélistes sur la *Majestas* dans la Bible Grandval (fig. 2), il faut en chercher peut-être la raison dans la mystique numérale; ce serait en ce cas une allusion aux quatre évangiles². On pourrait trouver probablement dans les images d'autres témoignages sur la magie et la symbolique des nombres³.

Alors que sur l'image de saint Mathieu les personnages en train d'écrire à leur pupitre, aux pieds de l'évangéliste, sont désignés par leur nimbe comme des saints, ici nous avons affaire à des clercs, en costume sacerdotal et tonsurés. Le geste de saint Jean concorde avec celui du type du personnage dictant, mais sa position fortement marquée vers le bas signifie l'inspiration transmise à la zone des hommes. Entre les deux mains rapprochées de l'évangéliste et du clerc, on croirait voir jaillir l'étincelle divine.

Cette interprétation est corroborée par l'inscription qui souligne l'image :

Hic facies aquilae prodit scribente Johanne

« Ici l'apparition de l'aigle annonce pendant que Jean écrit »

Toutefois, ce n'est pas Jean que l'on voit en train d'écrire, c'est le clerc qui écrit par lui, ou sous son influence, donc *dictante deo*.

Comme nous l'avons montré, d'une part une pensée commune sert de base aux images des évangélistes, et d'autre part les représentations individuelles se com-

1, Pour appuyer cette assertion, on peut recourir de nouveau à l'inscription d'Alcuin citée plus haut, où il est question de la Bible contenant l'Ancien et le Nouveau Testament : *Hunc dictante deo scripsere in saecula sancti*.

2. Pour des parallèles à ce nombre, voy. W. Molsdorf *Christliche Symbolik*, 1926, p. 228. Schlee, *op. cit.*, *passim*.

3. Je ne ferai qu'une brève remarque à ce sujet, qui est l'affaire des spécialistes. D'après l'enseignement de la magie des nombres, telle qu'elle nous est révélée par les écrits de Notker l'Allemand, les nombres parfaits étaient trois, six, neuf. (Paul Th. Hoffmann, *Der mittelalterliche Mensch; Gesehen aus Welt und Umwelt Notkers des Deutschen*, 1922, p. 278). Si l'on examine d'après cela les images des évangélistes, on observe ceci, sur le rapport des nombres : la gloire du ciel contient, outre les six figures composées du symbole de l'évangéliste et des personnages juifs, six anges. Le très saint nombre de trois est mis en relief par les compartiments superposés dans l'axe médian, avec les figures principales. Si l'on y ajoute aux autres, en excluant les anges, les deux figures placées sur le sol, on obtient le nombre neuf.

plètent mutuellement, et reproduisent la même idée sous différentes configurations. La série complète tend à nous exposer qu'issu d'une seule source divine de laquelle émanent l'Ancien et le Nouveau Testament, le salut est dispensé aux agneaux (les âmes croyantes), aux saints hommes et aux théologiens qui enseignent et écrivent, et au genre humain en général (*gens humana*). C'est évidemment un programme théologique exactement déterminé que les artistes ont eu comme directive, et qui leur a inspiré une conception aussi éloignée du type courant des images des évangélistes.

Les érudits qui ont traité, du point de vue stylistique, de l'école de Reichenau, sont d'accord en ceci, que le saint Luc

qui surpasse les autres images par sa valeur artistique est d'une autre main que celles-ci. Le maître qui en est l'auteur a su réaliser au mieux sa tâche, formelle comme spirituelle. L'armature idéologique et le contenu symbolique ont ému sa fantaisie, et il en est résulté cette composition douée d'une telle force d'expression, et d'une telle beauté décorative. La façon dont, dans cette image d'une puissance majestueuse, toutes les parties sont agencées pour former un tout organique, témoigne d'un génie créateur incomparable. C'est une découverte personnelle que la gloire céleste qui, par sa forme ornementale, s'écarte de la forme habituelle et conventionnelle de la sphère céleste. Un caractère particulier est donné à l'ensemble par le principe des surfaces architectoniques et ornementales qui sera un principe dominant du style roman.

Mais nous n'aurions pas épuisé tous ses moyens, si nous ne considérions pas le contenu expressif du visage. Celui-ci, avec ses yeux exagérément grossis, et largement ouverts, indique un état spirituel, celui du voyant et de l'illuminé, qui nous attire inéluctablement et demeure inoubliable. Tandis que l'évangéliste avec le geste expressif de ses bras, s'empare de ce que l'inspiration conduit à lui, la vision mystique se peint sur ses traits. Si l'agrandissement des yeux est un élément représentatif dont use généralement l'art contemporain, il est, certes, justifié dans le



FIG. 10. — SAINT JEAN. (Evangélaire d'Othon III.)

cas présent, de supposer que l'artiste a voulu rendre perceptible la manifestation d'un trouble spirituel. Des témoignages littéraires contemporains nous permettent de nous faire une idée du rôle joué par les visions mystiques dans la vie des hommes religieux. Je citerai encore Notker l'Allemand, dont la mystique nous enseigne que le contemplatif, tandis qu'il croît dans la lumière de Dieu, pour devenir illuminé, peut finalement atteindre le sommet de l'expérience mystique, l'extase, l'*ebrietas spiritualis* : « Deviens le contemplateur de la lumière divine, et Dieu deviendra en toi grand et exhaussé »¹. C'est cette contemplation que connaissait l'artiste médiéval, et nous pouvons être assurés qu'il a voulu en marquer les traits de saint Luc.

Comparées à celle de saint Luc, les têtes des autres évangélistes nous paraissent plus ternes. Seul le visage de saint Jean nous offre encore quelque chose de l'intensité visionnaire.

Si les images de l'évangélaire de Munich et de celui du Vatican que nous venons de commenter, ont une place d'exception dans l'iconographie des évangélistes, elles sont toutefois dans un rapport spirituel et intellectuel avec d'autres figures d'évangélistes nordiques qui ont pour but de manifester, par le lien et le contact établis entre l'évangéliste et son symbole, l'idée même de l'inspiration — c'est une forme de représentation que j'ai exposée ailleurs, et que j'ai désignée sous le nom de : type de l'inspiration. Tandis que dans ce type l'évangéliste assis à son pupitre, reçoit l'inspiration de son symbole, qui porte un livre ou un rouleau, ici l'évangéliste est placé immédiatement dans le cercle céleste, source de l'inspiration, et en même temps l'ensemble de figures juives incluses dans ce cercle montre quelle est la signification de l'Ancien Testament pour la Foi et le Salut. En outre, les images du manuscrit de Munich rendent manifeste la transmission de l'inspiration de la sphère divine sur le domaine terrestre. Depuis la fin du x^e et le début du xi^e siècle, à l'époque ottonienne, l'art de l'Eglise a commencé à figurer plastiquement les spéculations mystiques et intellectuelles. Les illustrations de l'évangélaire d'Uta, de Ratisbonne, sont, à côté des images des évangélistes de Reichenau, des exemples capitaux d'une tendance qui consiste à rendre évident à l'œil des constructions d'images, le sens profond tiré des écritures saintes par la spéculation théologique. Il dépend de la richesse plastique du maître qui les exécute, de rendre plus ou moins satisfaisante, par son labeur artistique, cette version de la pensée dans un équivalent graphique. Une comparaison instituée entre les deux ouvrages rend manifeste combien, dans l'évangélaire d'Uta, la construction intellectuelle et mécanique a le dessus sur ce qui jaillit de l'imagination. Mais c'est là précisément ce qui donne une valeur particulière aux images grandioses de l'évangélaire d'Othon III.

WERNER WEISBACH.

1. Paul Th. Hoffmann, *op. cit.* p. 280.

QUAND SIMONE MARTINI EST-IL VENU EN

AVIGNON?



Phot. F. Mansell.

FIG. 1. — SIMONE MARTINI. — L'ENFANT JÉSUS REVENANT DU TEMPLE.
(Liverpool, Walker Art Gallery.)

On a toujours tenu le séjour que Simone Martini fit en Avignon pour l'un des épisodes les plus importants de l'histoire de l'art aussi bien français qu'italien. L'activité qu'il déploya à la cour du pape, non seulement est l'un des signes de la force expansive dont avait fait preuve la peinture siennoise du Trecento, mais elle retient encore l'attention à cause du rôle qu'elle a joué dans le développement de l'art français.

D'après les documents que l'on a pu recueillir jusqu'aujourd'hui, cette activité de Simone Martini en territoire français aurait rempli les cinq dernières années de son existence. En effet, d'après le texte publié par Milanesi, qui émane du recteur de l'église des Saints Anges *ad Montonem* de Sienne, Andrea di



FIG. 2. — SIMONE MARTINI. — CRUCIFIXION.
(Musée d'Anvers.)

ton-Douglas, qui en fait mention sans jamais la publier³. La teneur en est la suivante: *Maestro Simone Martini die dare a Chalende maggio anni mille CXL, per una chasa che compro da noi posta in castelvecchio la quale fu di Puccio de la Fumara C li Siena.* (Archivio di Stato. Conti correnti dell' Ospedale S. Maria della Scala dal 1338 al 1355. Libro A. carta 30 tergo.)

1. G. Milanesi, *Documenti per la storia dell' arte senese*, Sienne, 1854, I, p. 216.

2. Seul G. de Nicola, *L'affresco perduto di Simone Martini in Avignone*, (L'Arte, IX, 1906, p. 343), a daté de 1336 le départ de Simone; mais les érudits n'ont jamais accepté cette donnée.

3. Crowe and Cavalcaselle, *History of painting in Italy*. Ed. R. Langton Douglas, Londres, 1908, vol. III, p. 71, note.

Marcovaldo, c'est en février 1339 qu'il reçut, ainsi que son frère Donato, la mission de représenter ladite église à la chancellerie papale, tandis que le registre de l'église San Domenico de Sienne porte mention de sa mort en août 1344¹. Il est singulier que l'on n'ait jamais mis en doute l'exactitude de la date du voyage, proposée par Milanesi². Pourtant, on est entré depuis lors en possession d'un document qui nous apprend que Simone avait acquis, en 1340, une maison à Sienne. La quittance a été découverte par R. Lang-

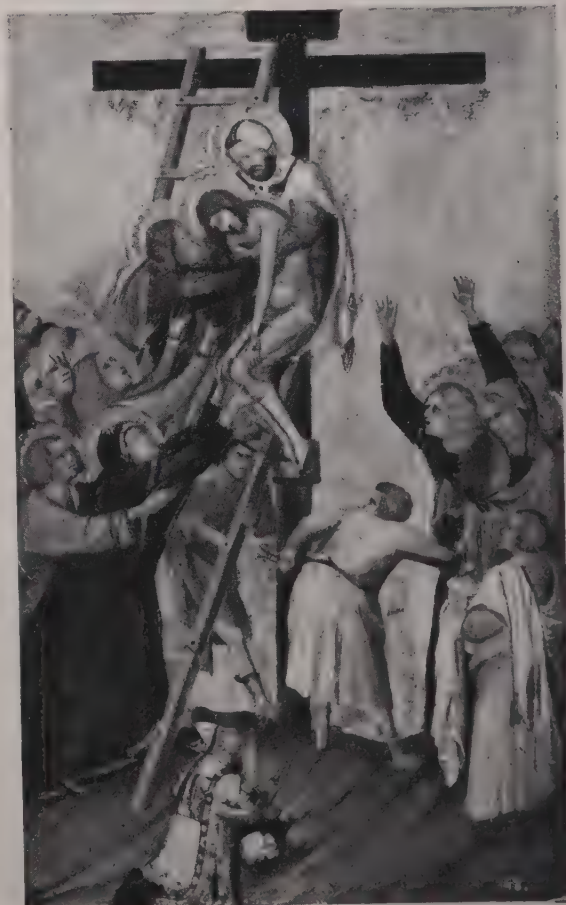


FIG. 3. — SIMONE MARTINI. — DESCENTE DE CROIX.
(Musée d'Anvers.)

Cette inscription, si remarquable à cause de sa date, n'a pas été utilisée au cours des recherches relatives à Simone effectuées depuis lors. On en a tiré la conclusion que le peintre aurait envoyé la somme en question d'Avignon à Sienne¹, ce qui permettrait de s'en tenir à la date de départ publiée par Milanese. Cette supposition est aujourd'hui définitivement infirmée par une nouvelle découverte faite dans les archives de Sienne : il s'agit du paiement effectué par Simone en règlement de ses impôts, apportant la preuve qu'il résidait à Sienne au mois d'octobre 1340. La

note à laquelle son contenu confère un caractère un peu particulier, se trouve dans le *Libro di Gabella*, le registre des contributions de la ville, pour l'année 1340, et est ainsi rédigée :

Item die XXVII maii.

Magister Simon Martini populi Santi Quirici nomine promissionis a Viva Gherardini de X mila nannonum pro pretio L lib.

Die XXIV octubris solvit II sol. VII den.
(Siena, Arch. di Stato, Libro di Gabella 1339. Vol. 28. carta 74).

Ce texte ne peut être compris que si on le rapproche de l'achat ci-dessus mentionné, d'une maison, fait en mai 1340. Il indique que le peintre ne s'est pas contenté d'acheter une maison, mais que probablement il l'a fait agrandir, ce qui expliquerait pourquoi il a eu besoin de se procurer des matériaux de construction. La date de ces achats suffirait, à elle seule, à repousser d'un an celle qu'on avait admise pour le voyage de Simone. La phrase finale de la seconde inscription prouve, de plus, qu'il résidait encore à Sienne au mois d'octobre 1340, puisque les impôts pour

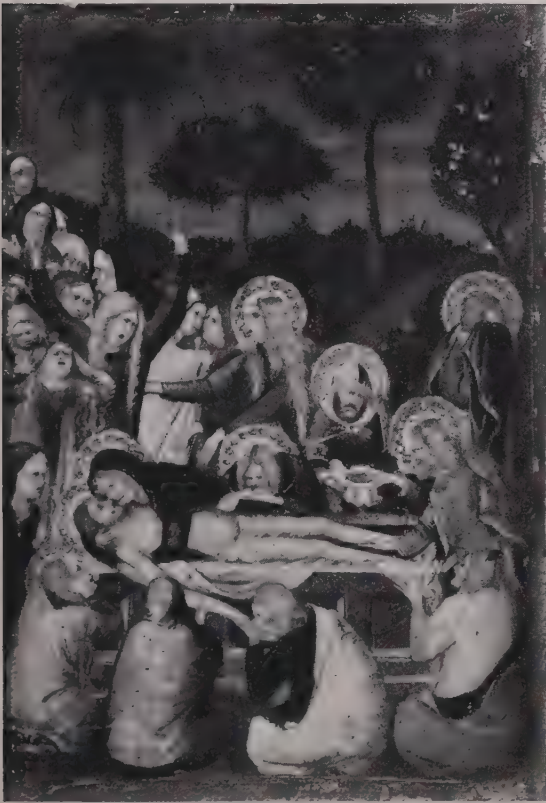


FIG. 4. — SIMONE MARTINI. — LA MISE AU TOMBEAU.
(Berlin, Kaiser Friedrich Museum.)

l'achat des briques ont été acquittés à ce moment. La présence de Simone à Sienne, à cette époque, est encore confirmée par le fait que c'est toujours le nom de ceux qui ont payé personnellement les contributions qui se trouve indiqué sur les registres de la gabelle, et que ce n'est pas seulement en compagnie de son frère Donato, mais de sa femme que le peintre entreprit le voyage d'Avignon².

Mais le document relatif à l'achat des matériaux de construction prouve encore

1. R. van Marle, *The Italian Schools of Painting*, II, La Haye, 1924, p. 170.

2. Milanese, *op. cit.*, p. 244; Van Marle, *op. cit.*, p. 170.



FIG. 5. — SIMONE MARTINI. — SAINTE AGNÈS ET SAINT AMBROISE.
(Détail de la prédelle du Polyptyque de Pise.)

autre chose que la présence de Simone à Sienne. Il nous montre le peintre occupé de projets de construction qui laissent supposer qu'il n'avait aucune idée, en mai 1340, de son futur voyage en Avignon, et qu'à cette époque la mission dont il allait être chargé à la cour papale ne lui était nullement connue. Comment arriver alors à faire le joint entre ces considérations, tout aussi claires du point de vue des faits que de la psychologie, et le document publié par Milanese, la charge confiée, soi-disant en 1339, à Simone par le recteur de Sienne? Les contradictions qui éclatent entre les anciens et les nouveaux documents ont nécessité une révision du matériel publié par Milanese, et l'autopsie a prouvé que Milanese s'est trompé à divers points de vue, lors de la transcription et de l'interprétation du document qu'il avait découvert et qu'il n'a pas reproduit en entier. Nous publions cette fois in extenso le texte du document.

1340. *Ser Andrea ser Jacobi notarius denunciavit...*

In nomine Domini amen. Anno Domini Millesimo CCCXXXVIII. Indictione VIII, secundum cursum et consuetudinem civitatis Senarum, die octavo mensis Februarii, tempore sanctissimi patris et domini domini Benedicti pape XII. Universis et singulis presens instrumentum publicum inspecturis pateat evidenter quod ser Andreas olim Marcovaldi de Senis rector ecclesie Sancti Angeli ad Montonem de Senis omni via, iure et modo quibus melius potuit, fecit, constituit et ordinavit discretos viros magistrum Simonem et Donatum de Senis filii olim Martini



FIG. 6. — SIMONE MARTINI. — SAINTE URSULE ET UN SAINT.
(Détail de la prédelle du Polyptyque de Pise.)

de Senis et ect et quemlibet eorum in solidum ita tamen quod occupantis conditio non sit melior, sed quod unus eorum inceperit alter ipsorum valeat prosequi et complere suos veros et legitimos procuratores et nuntios speciales in Romana curia in audientia publica dicti domini Pape, coram auditore licterarum contradictarum ipsius domini Pape ad impetrandum et contradicendum licteras apostolicas tam simplices quam legendas gratiam seu iustitiam continentes et quaslibet alias licteras ad contradicendum impetratis et impetrandis et ad conveniendum de loco et iudicibus et iudices et loca eligendum et recusandum et generaliter ad omnia et singula facienda et procuranda que in predictis et quolibet predictorum ut fuerint oportuna et que de iure vel de consuetudine requirantur et ad sustinendum unum et plures procuratores loco ipsorum vel alterius eorum in predictis et quolibet predictorum et circa ea; et ad substitutos vel substituendos, revocandos et dans et concedens dictis suis procuratoribus et cuilibet eorum et substituto et substituendis ab eis vel altero eorum in predictis et quolibet predictorum et circa ea plenum et liberum et generale mandatum cum plena, libera et generali administratione. Et promisit se habere et tenere firmum et datum totum et quicquid de predictis et quolibet predictorum per dictos procuratores vel aliquem eorum et substitutum vel substituendos ab eis vel ab altero eorum factum et procuratum fuerit sub obligatione bonorum suorum omnium et heredum.

Actum in ecclesia fratrum servorum Sancte Marie de Senis, coram fratre Bartholomeo Accursi de Senis et fratre Guardia Fucci de Senis et fratre Feo Vive de Senis testibus. (A. S. S. Patrimonio dei Resti S. Domenico n. 2185. c. 5).

La comparaison du texte que nous reproduisons ici avec celui de Milanesi permet d'apercevoir en toute netteté l'erreur commise lors de la première publication. Milanesi ne s'est pas contenté d'abrégé de sa propre autorité le texte du mandat,

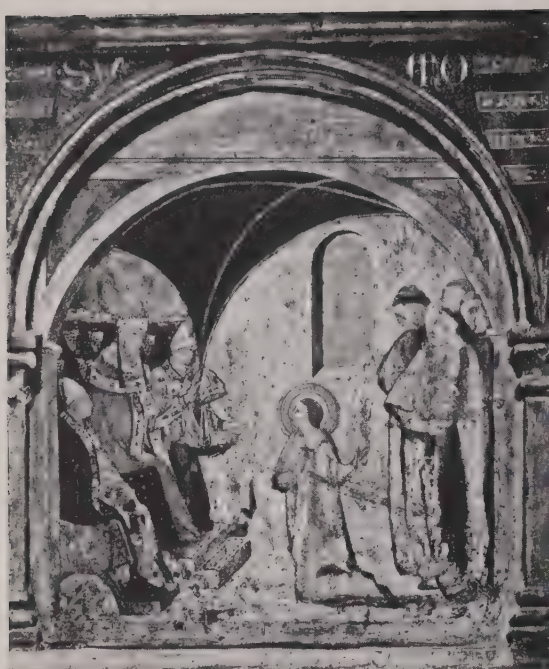


FIG. 7. — SIMONE MARTINI. —

mais il a fait erreur en recopiant la date du document qui, dans l'original, porte la date de 1340 (st. com.). Mais le fait le plus important et auquel Milanesi n'a prêté aucune attention, consiste en ce que le document n'a pas été écrit par une seule main. Les noms des deux peintres, ainsi que la phrase finale contenant ceux des témoins, ont été tracés d'une écriture différente de celle du reste du texte. C'est ce que permet de reconnaître indiscutablement, outre la couleur de l'encre et la disposition de toute la page, le caractère même de la graphie.

Cette constatation permet d'expliquer la contradiction existant entre le document publié par Milanesi et les chiffres concernant Simone, de l'année 1340. On peut, en effet, supposer qu'Andrea di Marvocaldo, recteur de l'église des Saints-Anges *ad Montonem*, fit rédiger en février 1340 le texte de la mission, avant de savoir quelles seraient les personnes qu'il en chargerait. Les noms des deux frères Martini ne furent intercalés dans le texte de la formule préparée d'avance que juste avant leur départ, lorsque le mandat dont ils étaient chargés pour Avignon leur fut remis. Quant à fixer avec précision la date à laquelle les deux frères Martini ont dû quitter Sienne, il faut y renoncer pour l'instant. Ce ne peut être, en tout cas, avant octobre 1340, date à laquelle Simone se trouvait encore à Sienne. Celle-ci doit donc être considérée comme *terminus post quem* du voyage en Avignon. Un *terminus ante quem* s'appuyant sur des documents, qui permettrait, sinon de fixer avec précision la date, du moins de fournir des indications approximatives, n'existe pas. La seule note qui porte témoignage de la présence de Simone en Avignon, date du mois de mai 1344, c'est-à-dire de l'année où, quelques mois



(Naples, Musée National.)

Phot. Alinari

plus tard, il allait mourir¹. Ce qui est donc sûr, et rien de plus, c'est que le 27 octobre 1340, Simone Martini se trouvait à Sienne. Le fait de savoir s'il a quitté l'Italie peu ou longtemps après cette date reste incertain : la prétendue date du départ, infirmée par des faits précis, ne peut être remplacée par une autre qui nous apporte une certitude.

Quant à la question, assez importante aussi par rapport au développement de l'art français, de la durée du séjour que Simone Martini fit en Avignon, les œuvres de sa vieillesse qui nous ont été conservées ne nous permettent pas plus d'y apporter une réponse que les maigres renseignements que nous possédons au sujet de ses tableaux perdus. Les peintures qui datent certainement de l'époque d'Avignon : les fresques conservées à l'état de fragments à peine visibles, et par conséquent dont la valeur est difficile à apprécier du point de vue de l'histoire de l'art, qui décoraient les lunettes et les pignons de l'entrée principale de Notre-Dame-des-Doms²; la fresque représentant saint Georges terrassant le dragon, qui se trouvait sur le mué du portique de la même église, et qui a été perdu, mais que nous connaissons par le dessin qui en a été fait au XVII^e siècle³; le portrait de Laure, également perdu, dont parle Pétrarque dans ses sonnets⁴, non plus que la miniature du manuscrit de Virgile de Pétrarque⁵, ne portent, ni les uns ni les autres de date,

1. Milanesi, *op. cit.*, p. 218.

2. Repr. dans Van Marle, *Le Maître du codex de Saint-Georges*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1931, I, p. 1.

3. De Nicola, *op. cit.*, p. 336.

4. Pétrarque, *Canzonière*.

5. Milan, Ambrosienne.

et ne sauraient nous fournir le moindre renseignement sur le début du séjour de Simone en Avignon.

Dans l'incertitude où nous nous trouvons de préciser la date du début de ce séjour, il nous est également impossible de déterminer le lieu où il a peint la seule œuvre datée et signée que nous possédions des dernières années de sa vie, qui, exécutée en 1342, représente l'Enfant Jésus, âgé de douze ans, revenant du Temple¹ (fig. 1). Elle avait toujours été considérée, d'après l'inscription² et la date traditionnellement adoptée pour le départ, comme ayant été peinte en Avignon. Mais les documents dont nous avons parlé précédemment, en amenant une révision de la question, privent cette localisation de toute preuve positive. Une tentative pour essayer de fixer si l'œuvre a été peinte à Sienne ou déjà en Avignon, fondée sur les seules caractéristiques du style, nous paraît assez osée et ne permet guère l'espoir de conduire à un résultat précis. Certes, quelques éléments formels, tout d'abord la figure gothique incurvée en S de saint Joseph, ainsi que les plis transversaux de son manteau, dessinés sans aucune rudesse, alors que la solution que Simone apporte à des problèmes analogues, à une étape antérieure de son développement, — comme dans les deux figures des saints debout de l'*Annonciation* de 1333, — forme avec celle-ci un violent contraste, tous ces éléments auxquels s'ajoute la manière dont les touffes de cheveux sont disposées en vue d'un effet ornemental, laissent supposer un nouveau contact immédiat avec le gothique français. Pourtant, nulle preuve décisive ne peut être fournie en ce sens, en partant des détails de style. C'est que d'autres éléments du tableau s'accordent avec les formes d'autres peintures antérieures de Simone, qui datent encore de Sienne. Ainsi les figures du Christ et de Marie sont en rapport avec le style et l'esprit des figures principales de la grande *Annonciation*, et des motifs, tels que la façon dont Marie est assise sur le coussin, ou les bras croisés du Christ, se retrouvent également à Sienne³.

Il faut enfin se poser ici une question principale : Simone a-t-il subi l'influence renouvelée du gothique français ? La Madone du portail principal de Notre-Dame des Doms, dans la mesure où l'on peut y distinguer quelque chose, offre des traits stylistiques communs avec les tableaux antérieurs, représentant également la Madone de Pise, d'Orvieto et de Boston. Quant à la miniature de Virgile qui, pour avoir été indiscutablement exécutée par des aides, n'en émane pas moins vraisemblablement de Simone lui-même, elle est de caractère absolument siennois, pour ce qui est de la composition et de la configuration des personnages. Or, il n'eût pas été surprenant que, par son genre même, elle eût subi l'influence des enluminures françaises.

1. Liverpool, Walker Art Gallery.

2. *Simone de Senis me pinxit sub A. D. MCCCXLII.*

3. Pour la Madone assise sur le coussin, voir Betty Kurth, *Das Gnadenbild als Stilvermittler, Belvedere*, XII, 1834, p. 9, et Millard Meiss, *The Madonna of Humility, The Art Bulletin*, XVIII, 1936, pp. 435-465. Sur le motif des bras croisés, voir Giotto, *Le Banquet d'Hérode*, Florence, S. Croce, Cappella Peruzzi; Ambrogio Lorenzetti, *S. Louis de Toulouse devant Boniface VIII*, Sienne, S. Francesco.

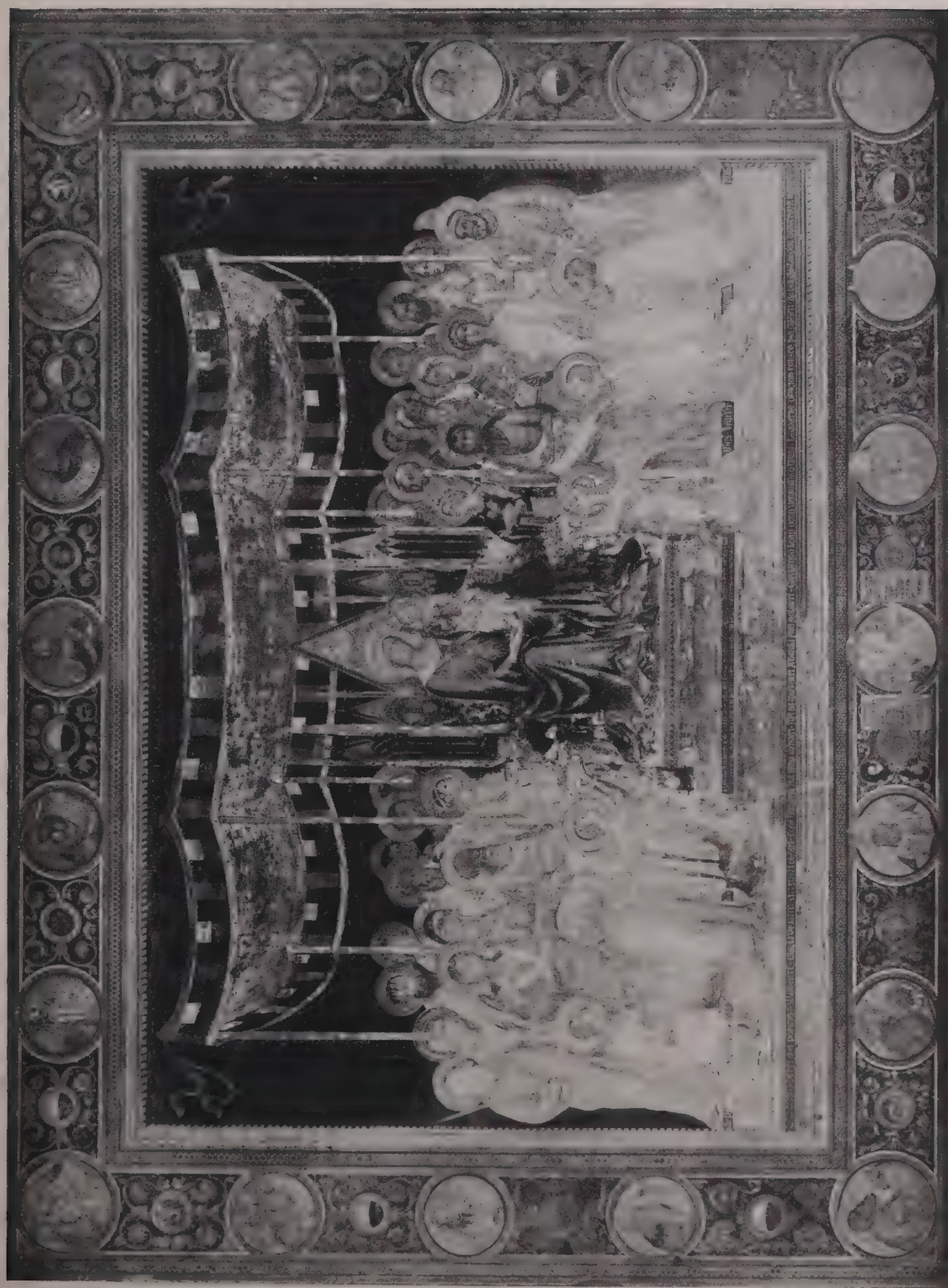


FIG. 8. — SIMONE MARTINI. — LA VIERGE TRONANT, ENTOURÉE DE SAINTS. (Sienne, Palazzo publico.)



Phot. Anderson.

FIG. 9. — SIMONE MARTINI. — MORT DE SAINT MARTIN
(Assise, Saint-François.)

En dehors des œuvres dont nous venons de parler, il existe encore une peinture de Simone que les historiens de l'art, presque à l'unanimité, datent de sa dernière époque et que l'on considère donc comme ayant été peinte en Avignon : elle est connue sous le nom d'Autel d'Anvers. Deux des volets représentant l'*Annonciation*, la *Crucifixion* (fig. 2) et la *Descente de Croix* (fig. 3) se trouvent au Musée d'Anvers, tandis que les autres parties représentant *Jésus portant sa Croix* et la *Mise au Tombeau* (fig. 4) sont l'une au Louvre et l'autre au Kaiser Friedrich Museum de Berlin. Les raisons pour lesquelles on a attribué à cet autel une date comprise entre 1339 et 1344, étaient, à l'origine, purement extrinsèques : les parties qui se trouvent actuellement à Anvers ont été découvertes en 1826 à Dijon, et il semble bien que les deux autres volets aient été

également en possession de quelqu'un en France, avant d'entrer dans la collection de Louis-Philippe puis dans la collection Pacully à Paris¹. Depuis lors, on a maintenu la date donnée par Cavalcaselle, et l'on a essayé de l'appuyer sur des considérations de style, si bien que A. Gosche, qui seule a insisté sur les différences qu'il y a entre l'autel et le panneau de Liverpool, s'est avancée jusqu'à proposer comme date la seconde moitié de la décennie comprise entre 1330 et 1430².

Mais si l'on examine ces tableaux sans parti pris, sans se souvenir de la date qui leur a été traditionnellement attribuée, ni de leur origine qui ne signifie rien d'ailleurs quant au lieu où ils ont été peints, on peut y découvrir des traits de style et, à plus forte raison, des traits morphologiques qui interdisent leur attribution à une date aussi tardive. Une circonstance extérieure donne à penser que l'œuvre a vu le jour en Italie : la partie représentant Jésus portant la Croix (et qui ne se rencontre pas parmi les tableaux de la *Maestà* de Duccio) était connue à Sienne vers 1340, et a été utilisée par le peintre que nous appelons le « Maestro di Assisi », qui a dû terminer après 1340 la décoration de la nef transversale de gauche de l'église inférieure de Saint-François d'Assise, commencée par Pietro Lorenzetti³, en guise

1. Crowe and Cavalcaselle, *op. cit.*, p. 68; P. Schubring, *Ein Passionsaltärchen aus Avignon*, *Jahrbuch d. kön. preussischen Kunstsammlungen*, XXIII, 1902, p. 141.

2. A. Gosche, *Simone Martini*, Leipzig, 1899, pp. 81 et sq.

3. A. Péter, *Contributi alla conoscenza di Pietro Lorenzetti e della sua scuola*, *La Diana*, VIII, 1933, p. 180.

de modèle pour la fresque où il a représenté le même sujet. Giovanni di Paolo, le copiste et l'imitateur de tous les peintres importants du XIV^e et du début du XV^e siècle, a dû également connaître cette œuvre : il la répète, sans grand souci d'exactitude, il est vrai, dans un petit tableau qui se trouve aujourd'hui à la Walters Art Gallery, à Baltimore.

Mais ce n'est pas cela qui est décisif : les considérations de style jouent ici un rôle primordial. Que l'on observe, tout d'abord, les différences qui existent entre le tableau de 1342 et les volets de l'autel d'Anvers : d'une part un contour extrêmement net, aigu et presque calligraphique, enserrant les formes ; de l'autre, des contours moins raides, et une manière beaucoup plus molle, bien plus picturale et plastique, de traiter les surfaces. Là, une



Phot. Anderson.

FIG. 10. — SIMONE MARTINI, — L'EMPEREUR VALENTINIEN
DEVANT SAINT MARTIN. (Assise, Saint-François.)

manière pleine de souplesse et presque coulante de disposer les draperies dont les contours mordants se détachent en harmonieuses arabesques, ici de grandes surfaces inarticulées et, dans les contours, un dessin nerveux, plein d'inquiétude.

En opposition avec ces éléments négatifs, on peut constater maints rapports positifs entre les tableaux de l'autel d'Anvers et d'autres œuvres de Simone Martini, datant sans conteste d'une période antérieure. On peut voir des têtes traitées d'une manière analogue et des mains identiques, minces, dépourvues d'os, avec de longs doigts, sur les panneaux de la prédelle du retable de saint Louis de Toulouse (fig. 7), qui date de 1317, et tout particulièrement dans les scènes du couronnement de l'évêque et de la mort du



Phot. Anderson.

FIG. 11. — SIMONE MARTINI, — FUNÉRAILLES DE SAINT MARTIN.
(Assise, Saint-François.)

saint. Des ressemblances encore bien plus surprenantes apparaissent avec certaines figures de l'autel de sainte Catherine, de Pise, terminé en 1320. L'un des anges, au-dessus de la Madone, montre le pendant de l'armure du centurion dans la scène de la *Crucifixion*, que l'on avait toujours considéré comme un élément du gothique tardif. Mais, plus importantes encore que cette particularité, sont les correspondances remarquables entre certaines têtes de la prédelle du panneau de Pise et les volets de l'autel d'Anvers, correspondances que l'on peut constater dans le style comme dans l'expression. (Que l'on considère avant tout le Christ mort de la prédelle et les têtes du Christ dans la *Crucifixion* ou le *Portement de Croix* d'Anvers; que l'on compare l'Agnès (fig. 5) de l'autel de Pise et n'importe laquelle des femmes, moins pathétiques dans leur expression, des quatre scènes de la Passion, l'Ursule (fig. 6) ou la Madeleine de Pise et la Madone de l'Annonciation. D'un côté comme de l'autre, identité dans la manière de traiter picturalement et sans rudesse le modelé et de répartir les lumières, comme dans l'expression attristée et presque tragique des figures.)

L'énumération des analogies et des points de contact entre l'autel d'Anvers et d'autres tableaux de Simone pourrait encore être poursuivie. Mais nous croyons que les exemples que nous avons apportés suffisent à prouver que la date tardive à laquelle l'œuvre avait été rapportée jusqu'ici ne saurait être maintenue. Pour finir, nous voudrions simplement indiquer les rapports — ressemblances et différences — qui existent entre les deux *Annonciations*, la grande Annonciation de 1333 et celle d'Anvers. Nous croyons qu'une comparaison, instituée sans parti-pris, de leur style, de leur expression et de leurs particularités, doit nous persuader que la composition d'Anvers représente l'état préparatoire et non pas l'écho du tableau de 1333. Comparons, en effet, l'*Annonciation* des Offices et le tableau, datant de 1342, qui se trouve à Liverpool. On remarque, de part et d'autre, cette acuité de forme, cette manière calligraphique de représentation dont nous avons constaté l'absence dans les scènes de l'autel d'Anvers. Et si l'on peut établir également, dans le style des deux tableaux, des différences qu'il ne faudrait pas sous-estimer, celles-ci sont pourtant loin de présenter l'importance des différences que l'on peut facilement observer entre les deux tableaux en question et l'autel d'Anvers. Il nous paraît également difficile de désigner sous le nom de « mimique indigente » ce qu'il y a de dramatiquement pathétique dans la figure de la Madone d'Anvers¹. Et, tout au contraire, nous avons l'impression qu'il s'agit là d'une manière bien plus juvénile, bien plus inquiète et pleine d'élan de considérer l'humanité et l'âme, manière qui fera place plus tard à une conception déjà décantée, en un mot plus « classique ».

On n'a peut-être pas été assez frappé du fait qu'au cours de la comparaison que nous avons entreprise ci-dessus entre l'autel d'Anvers et d'autres œuvres de Simone Martini, il n'a été nullement fait mention d'un élément qui est pourtant l'un des plus

1. C. Brandi, *Die Stilentwicklung des Simone Martini, Pantheon*, 1934, II, p. 230.

décisifs parmi les éléments constitutifs de toute représentation picturale : la configuration de l'espace. On n'en a pas été frappé, car Simone Martini passe pour être, par excellence, le peintre des surfaces plates, un peintre qui, parmi tous les problèmes qui l'ont occupé, n'a été nullement touché par la question de la représentation de l'espace à trois dimensions, par ce problème central de la première moitié du XIV^e siècle. Une analyse un peu pénétrante de ses œuvres ne devrait pourtant pas manquer de nous convaincre à quel point de pareilles affirmations sont injustifiées.

Considérons, de ce point de vue, tout d'abord la première de ses œuvres datées,



Phot. Anderson.

FIG. 12. — SIMONE MARTINI. — SAINT MARTIN REFUSANT DE PRENDRE PART A LA GUERRE. (Assise, Saint-François.)

la peinture murale de 1315 qui représente la *Maestà*. Ce tableau se compose de deux éléments, le cadre et les figures. Le cadre est large et absolument plat, pareil à la bordure d'une tapisserie; mais combien différente apparaît la configuration du groupe représenté, qui est disposé non pas d'une manière plane, mais dans l'espace à trois dimensions, comme « derrière » la surface du mur en apparence « ouvert » dans un « coffre d'espace » qui n'a pas de limite en arrière. Jusqu'à quel point Simone a cherché à coordonner son groupe de figures dans l'espace, c'est là ce que montre, mieux que tout, la comparaison avec la manière dont Duccio a conçu, juste avant Simone, la représentation du même sujet, la *Maestà*, qu'il a terminée en 1311. Chez Duccio, les figures debout sont représentées sur deux rangs placés l'un au-dessus de l'autre, parallèlement à la surface du tableau; chez Simone elles forment

trois demi-ellipses concentriques et arrivent à se tenir les unes derrière les autres. Elles donnent l'impression d'être les membres d'un groupe possédant une unité et situé dans l'espace; cet effet est encore renforcé par le baldaquin qui les surmonte et qui est vu par en dessous, dans une perspective centrale presque exacte¹. Déjà, l'agencement du groupe, la manière de représenter le baldaquin, et son contraste avec la bordure disposée en surface plate, devraient permettre de se rendre compte de l'intention qu'a Simone de donner « l'illusion » par la composition. Mais cette intention apparaît avec évidence, surtout lorsqu'on remarque qu'il a introduit,

1. Ce motif est inconnu dans la peinture italienne avant Simone.



Phot. Anderson.

FIG. 13. — SIMONE MARTINI. — SAINT ANTOINE ERMITE.
(Assise, Saint-François.)

entre la bordure qui imite une tapisserie et le sujet même, un motif qui, par son exécution, tend aussi à créer l'illusion : un cadre de pierre qui se profile, s'enfonce vers l'intérieur, et se termine vers le milieu par une dentelure. Il est évident que ce cadre de pierre, exécuté presque en trompe-l'œil, était destiné à donner l'impression que « le mur s'ouvrait », c'est-à-dire à suggérer des différences de profondeur entre les deux éléments du tableau, bordure et figures représentées, et à assurer à la composition un caractère spatial. Ce procédé pour produire l'illusion de l'espace est, du reste, connu dans la peinture italienne du début du XIV^e siècle ; il a été employé aussi bien par Giotto (cadre des tableaux qui forment la partie supérieure de la chapelle de l'Arena)¹ que par le Maître de la Légende de saint François, à Assise. Il est seulement surprenant de voir qu'il a été utilisé par un peintre que l'on a toujours considéré, ainsi que nous l'avons dit, comme *le* peintre gothique, *le* maître des surfaces planes de son temps, et que celui-ci soit arrivé à composer le groupe de figures qu'il

avait à représenter de telle manière que, sans parler même de ce trompe-l'œil, celles-ci donnent l'impression de l'espace à trois dimensions.

Ce n'est pas le lieu de rechercher la genèse de cette composition de Simone, comment il en est arrivé à concevoir l'espace de manière à créer l'illusion, ni de déter-

1. Rintelen, *Giotto*, 2^e éd., Bâle, 1923. p. 4.

miner s'il y a là une acquisition personnelle de l'artiste, ou une recherche nouvelle et une solution donnée à des problèmes entamés dans d'autres centres artistiques de l'Italie. Il est probable que la seconde supposition est la vraie, et qu'en se fondant sur les observations faites précédemment, il y aurait lieu de soulever ici la question des relations du jeune Simone avec Giotto¹. Il nous paraît pourtant plus important de suivre et de déterminer les variations qu'ont subies, au cours de son développement, les notions de Simone relatives à l'espace et à sa représentation, et quel chemin il a parcouru avant d'en arriver à la période plate, « hautement gothique », de sa maturité et de ses dernières années (*Annonciation* de 1333, *Jésus revenant du Temple*, de 1342). De ce point de vue, une œuvre encore est intéressante, c'est celle qui a succédé à la *Maestà* de 1315, le retable de saint Louis de Toulouse, peint en 1317 (Naples, Musée National) (fig. 7), dont la partie supérieure rappelle la forme et le coloris, le genre hiératique, ornemental et traité en surface plane, des tableaux religieux du haut gothique. Les tableaux de la prédelle, représentant les scènes de la vie du saint, ne sont pas seulement plus riches et plus variés que le tableau principal, mais ils témoignent, en opposition avec la manière dont celui-ci est traité en surface plane, d'une exécution magistrale dans le sens de l'espace à trois dimensions. Nous avons déjà fait allusion à l'importance plastique des figures, mais il nous semble erroné de prétendre que seule la manière dont la couleur est traitée leur confère ce caractère². Elles doivent bien plutôt leur valeur plastique à l'espace à trois dimensions qui n'est pas moins médité et construit que ne l'est la figuration spatiale de la *Maestà*. Les éléments architectoniques qui figurent dans ces tableaux ont été toujours considérés comme de simples coulisses, bien qu'ils soient les éléments d'un système architectural formant un tout, que l'on peut facilement reconnaître lorsqu'on examine les petits tableaux dans leur ensemble et non pas isolément. Il apparaît alors que le point de vue de la prédelle tombe dans l'axe du tableau situé au milieu, et que les angles droits des architectures des quatre tableaux latéraux convergent dans la direction de cet axe. On peut établir que cette prédelle a été composée d'après les principes de la perspective en usage au cours de la première moitié du XIV^e siècle³ et que ce tableau, pour ce qui est de l'emploi et de l'exécution de cette méthode, ne le cède en rien à des œuvres analogues de la même époque. On peut même prétendre que la prédelle de l'autel de saint Louis constitue la plus ancienne construction de perspective à lignes fuyantes du Trecento qui nous ait été conservée, puisque l'ancien autel de Santa Croce de Florence d'Ugolino da Siena, dont les panneaux nous présentent pour la première fois la nouvelle formule picturale⁴, a vraisemblablement été

1. Les affirmations de Weigelt concernant cette question ne peuvent, à notre avis, résister à une critique sérieuse. Voir C. H. Weigelt, *Giotto, Klassiker der Kunst*, Stuttgart, s. d., p. 230, et le même, *Die siene-sische Malerei des 14. Jahrhunderts*, Florence-Munich, 1930, p. 80.

2. A. de Rinaldis, *Simone Martini*, Rome 1936.

3. E. Panofsky, *Die Perspektive als symbolische Form. Vorträge der Bibliothek Warburg*, IV, 1924-25, pp. 278-279.

4. G. J. Kern, *Die Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion*, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes zu Florenz*, II, 1912, p. 56, et E. Panofsky, *loc. cit.* et note 43.

conçu après 1320¹. Même si ce n'est pas le cas, et si Ugolino, ou quelque autre artiste plus important de l'époque, a précédé Simone dans cette direction, l'importance de la prédelle de Naples, pour ce qui est du développement de la représentation de l'espace, n'en est pas moins considérable. Elle témoigne, de la part du maître qui l'a peinte, d'efforts qui permettent de reconnaître en lui, du moins dans une certaine mesure, un de ceux qui ont lutté pour l'idéal de la représentation de l'espace, dès le début du Trecento.

D'autre part, et sans nous en tenir uniquement à la *Maestà* et à la prédelle de l'autel de saint Louis, on peut également reconnaître dans les œuvres de Simone Martini, et parallèlement au courant que nous venons de mettre en valeur, une tendance absolument opposée dans la conception de l'art et de la forme. Déjà, la Madone assise de la *Maestà* présente, à ne pas s'y tromper, des éléments « hauts-gothiques » tellement évidents que, malgré le caractère éminemment plastique de la figure, par exemple, (et tout particulièrement la manière dont elle est assise, ainsi que la position des genoux dans l'espace) on a pu penser que Simone l'avait retouchée après son séjour à Naples². La façon dont les deux figures principales de l'autel de saint Louis sont traitées — ornementale, graphique et dans le sens des surfaces planes —, atteste, en quelque sorte le bond accompli dans la poursuite des principes gothiques, et l'on discerne des tendances semblables dans l'autel de Pise, terminé après 1320, et dans les petits tableaux d'autel de la même époque. Mais le fait que le principe du style ornemental, gothique, traité en surface plane, n'a pris le dessus au cours de cette période que lorsqu'il s'agissait de tableaux d'autel destinés au culte, est prouvé par les fresques qui décorent la chapelle de saint Martin à Saint-François-d'Assise. Là, dans le système de la décoration, comme dans les peintures considérées séparément, se manifestent des efforts pour représenter l'espace d'une façon qui fasse illusion. Ces efforts concordent avec les principes que nous avons établis à propos de la *Maestà* et de la prédelle de l'autel de saint Louis³.

Ces efforts n'apparaissent pas seulement dans chacune des scènes de la légende de saint Martin (par exemple, dans la mort du saint (fig. 9) la perspective sous laquelle est vu le plafond à caissons et la figure du diacre penché, qui, par leur disposition, doivent renforcer l'illusion spatiale; voir aussi la manière dont les embrasures des fenêtres dénotent la volonté de construire l'espace selon la perspective, dans la scène de la *Déposition*, ainsi que la représentation en perspective de la construction en forme d'attique dans l'*Humiliation de l'empereur Valentin devant le saint* (fig. 10). Ils apparaissent avec bien plus d'évidence encore dans la façon dont sont figurées les architectures visibles entre les deux fenêtres de la chapelle, architectures qui encadrent

1. Weigelt, *Die sienesische Malerei des 14. Jahrhunderts*, pp. 19-20.

2. Voir un paiement de l'an 1321 « *pro reactivatione figure Maiestatis que picta est in Sala Palatii domini novem* ». Voir Milanese, *op. cit.*, p. 217; Crowe and Cavalcaselle, *op. cit.*, p. 47; R. Van Marle, *Simone Martini et les peintres de son école*, Strasbourg, 1920, pp. 11-12.

3. Selon Gosche, Berenson, Langton Douglas et Weigelt, les fresques d'Assise n'ont pu être exécutées qu'au cours de la quatrième décennie du siècle. Venturi et van Marle les placent entre 1320 et 1330. Selon notre opinion, que nous espérons pouvoir exposer en détail prochainement, c'est l'avis de ces derniers qui doit être accepté.

des demi-figures de saints¹. Ces cadres forment une œuvre architecturale composée dans tous ses rapports, et dont les lignes fuyantes convergent vers le centre de la chapelle. Les demi-figures apparaissent entre des arcs gothiques doubles, le bas du corps est caché par des armatures de pierre, de manière à ne laisser aucun doute sur l'intention de donner l'illusion de l'espace que révèle la construction architecturale, ni au sujet de la disposition des figures. C'est le même souci que trahit le tableau dédicatoire qui se trouve au-dessus de l'entrée de la chapelle et qui représente le cardinal Montefiore devant saint Martin. Nous nous contenterons d'indiquer ici, outre la manière dont l'architecture y est représentée, le détail, en apparence accessoire, du chapeau du cardinal posé sur la rampe de pierre peinte. Par sa couleur et sa valeur positive, il dégage clairement les différents plans de l'espace les uns derrière les autres².

Cette intention ne s'avère pas moins évidente dans la fresque comprenant cinq demi-figures de saints, qui se trouve dans la nef transversale de droite de l'église inférieure de Saint-François (fig. 14). Les figures sont entourées d'un cadre de pierre peint, séparé lui-même par quatre minces colonnes en cinq compartiments, et cette architecture prouve de nouveau que l'artiste a voulu suggérer l'illusion d'une surface murale percée. La disposition des figures plaide en faveur de la même interprétation : elles donnent l'impression de se tenir derrière le cadre de pierre, comme si celui-ci les cachait jusqu'à la hauteur des hanches. Le fait que saint Louis de Toulouse et sainte Claire ont les mains posées sur le cadre renforce encore cette impression. Identique quant au principe est encore la composition du tableau contigu, représentant la *Madone et deux saints*, avec cette différence qu'en raison du fond d'or ornemental les figures apparaissent moins plastiques et l'ensemble du tableau moins spatial.

Si ces architectures peintes trahissent clairement l'intention de créer l'illusion par la représentation de l'espace, nous ne devons pourtant pas oublier que Simone, à l'époque d'Assise, ne doit déjà plus être considéré comme le représentant par excellence des peintres hantés par les problèmes de l'espace. Si les architectures de certaines scènes attestent que Simone met à profit les acquisitions de son temps, d'autres éléments témoignent d'intentions artistiques absolument étrangères à la représentation de l'espace. C'est ainsi que si certains détails parlent en faveur du sens décoratif de l'artiste, d'autres montrent ses efforts pour atteindre au réalisme. Rien n'est plus caractéristique, enfin, que sa manière d'incorporer les figures et les groupes à l'architecture. Le rapport qui relie non moins chaque figure prise séparément que les groupes à l'espace architectonique qui les entoure, diffère essentiellement de la méthode qu'il avait employée dans les deux ouvrages du début de sa carrière. Non seulement, en effet, les figures remplissent, dans la plupart des cas, les petits

1. Il n'existe malheureusement pas de photographies de cette partie de la décoration. Quelques figures seulement ont été reproduites par G. Cristofani, *Dipinti inediti di Simone Martini nella Basilica inferiore di Assisi*, *L'Arte*, XVI, 1913, pp. 131 et sq.

2. Repr. dans : A. de Rinaldis, *op. cit.*

espaces, mais leur proportion, par rapport à l'espace architectonique, est, dans certaines scènes (comme *Le Christ apparaissant en rêve à saint Martin de Tours*, la *Mort* et la *Déposition du Saint*), devenue gothique et irrationnelle, alors que dans la *Maestà* et la prédelle du tableau de saint Louis, elle était réaliste et rationnelle. Au lieu des personnages à trois dimensions, doués de mouvement et prenant place dans l'espace, nous voyons ici, et en particulier dans les trois scènes citées, des êtres presque-incorporels, tant la surface est plate, pressés dans un espace singulièrement étroit. Le principe de l'équilibre entre l'espace à trois dimensions et le corps à trois dimensions, auquel on pouvait se rapporter en examinant la *Maestà* et la prédelle de l'autel de saint Louis, a fait place à la conception de la surface telle qu'elle apparaîtrait dans le gothique tardif, qu'il s'agisse de la représentation spatiale ou plastique des sujets.

Là où cette nouvelle tendance se manifeste avec le plus d'évidence c'est dans la seule scène du cycle qui se joue au sein d'un paysage : *Saint Martin refusant de prendre part à la guerre* (fig. 12) où le décor formé par les montagnes et les tentes comprime toute la scène jusqu'à la réduire à un ruban d'une étroitesse irrationnelle. L'impression de réalité que donnent les acteurs de la scène n'est nullement dû au rapport de l'espace à trois dimensions et des corps qui y sont plastiquement situés, mais elle provient uniquement de la manière réaliste dont sont représentés les surfaces de chacune des formes prises en particulier et les gestes qui les animent.

La décoration de la chapelle de saint Martin montre donc une dualité dans les intentions du peintre : d'une part donner l'illusion de l'espace, d'autre part viser à un réalisme en surface plane. Nous l'avons déjà rencontrée ailleurs, au sein d'un seul et même tableau, le panneau de saint Louis. La même dualité apparaît, mais avec un plus grand contraste des éléments constitutifs, dans la fresque représentant le condottière Guidoriccio da Fogliano, datée de 1328 et qui a dû être exécutée peu après les peintures murales d'Assise (fig. 15). Le tableau est, par son thème, l'un des plus importants du XIV^e siècle, c'est le premier portrait qui nous soit resté d'une personnalité civile représentée seule, sur la commande d'un État désireux d'assurer la survie d'un grand homme, et c'est le premier anneau d'une chaîne qui, en passant par l'Acuto d'Uccello et le Niccolo de Tolentino de Castagno, nous conduit au Gattamelata et au Colleoni¹.

On a déjà fait remarquer la divergence qui existe, dans cette magnifique peinture, entre la figure du cavalier et l'arrière-plan, et l'on a, à juste titre, insisté sur le fait que la figure est poussée hors du paysage « dans une sphère neutre, tout au bord de la surface du tableau, si bien que dans son isolement elle donne l'impression d'un relief »². Cette séparation de la figure et du paysage — ce dernier donne encore plus l'impression d'une coulisse, malgré le réalisme de certains détails, que dans la fresque de *Saint Martin refusant de prendre part à la guerre* — sem-

1. Weigelt, *op. cit.*, p. 25.

2. A. Gosche, *op. cit.*, pp. 39-40.



FIG. 14. — SIMONE MARTINI. — CINQ SAINTS.
(Assise, Saint-François.)

Phot. Anderson.

ble, du point de vue de l'évolution, le résultat le plus marquant que Simone ait tiré de la fresque. C'est la preuve de son détachement définitif des problèmes relatifs à la représentation du corps à trois dimensions, de l'espace et de leurs rapports mutuels. Les intentions de l'artiste n'apparaissent pas seulement dans ce rôle de décor joué par le paysage, avec ses forteresses disposées en surface plane, ou dans la saillie du cavalier qui donne l'impression d'un relief sans profondeur, mais dans un élément qui pourrait sembler accessoire : dans la manière dont le pied gauche de devant du cheval est représenté, reposant non sur le sol mais sur le cadre peint du tableau. Cette solution montre qu'ici, à l'opposé de ce qu'on pouvait constater dans la *Maestà*, cadre et représentation sont loin d'être conçus plastiquement et spatialement différents l'un de l'autre, et que toutes les parties du tableau constituent, au contraire, des éléments de même valeur d'une décoration formant un tout et privée de profondeur.

La preuve que cette solution des rapports entre le paysage et la figure humaine, envisagée sous forme de décoration sur une surface plane, était bien préméditée, éclate de toute évidence si l'on compare ce tableau avec un paysage d'Ambrogio Lorenzetti, qui date de dix années plus tard, *Les conséquences du bon gouvernement* (Sienne, Palazzo Pubblico, 1337-39). Dans le tableau de Lorenzetti, le paysage est représenté, pour ainsi dire, à *priori*, et les figures ont l'air d'y avoir été transportées après coup, tandis que, dans le portrait de Guidoriccio, la priorité des figures du cheval et de son cavalier semble indiscutable, et le décor formé par le paysage est comme projeté postérieurement derrière celles-ci. Sans être aussi frappante, la différence n'est pas moindre entre la manière qui caractérise le portrait de Guido-riccio et celle des œuvres antérieures de Simone, la *Maestà* et la prédelle de l'autel de saint Louis. Ces différences, outre qu'elles indiquent le chemin parcouru par Simone en treize ans, permettent de saisir dans quel sens s'est produit le développement qui, à l'opposé de celui de son grand compatriote et contemporain Ambro-

gio Lorenzetti, l'a conduit de la représentation illusionniste de l'espace à une conception décorative de la surface plane.

La meilleure preuve que la manière dont il a posé et résolu le problème dans le portrait de Guidoriccio n'a pas été l'effet du hasard, nous est fournie par celle de ses œuvres datées qui succède immédiatement à ce tableau, l'*Annonciation* de 1333, qu'il a peinte en collaboration avec Lippo Memmi. La figure de la Madone, d'une facture absolument plane, le relief sans profondeur de l'ange, dont les vêtements richement décorés corroborent le caractère de composition à deux dimensions du tableau, le trône recouvert d'une housse brodée d'or, la neutralité spatiale du sol marbré, le relief médiocre des figures des volets latéraux, tout cela atteste, en comparaison surtout avec les œuvres d'Ambrogio Lorenzetti (scènes des volets de l'autel de Saint-Nicolas, vraisemblablement de 1332; *Présentation de Jésus au Temple* 1339-1342; *Annonciation*, 1344), que Simone a voulu faire revivre la forme hiératique, toute en surface plane, des grands tableaux religieux, ce qui, vers 1330, ne signifiait nullement un état d'esprit conservateur ou un retour aux principes de style du Dugento¹, mais le ferme propos d'atteindre à une nouvelle forme de style.

La conception d'espace et de figure que nous avons constatée dans le *Guidoriccio* et dans l'*Annonciation* domine également dans les volets de l'autel d'Anvers. Elle apparaît surtout dans la scène du *Portement de Croix*, dans laquelle le paysage architectonique représentant la ville est placé à l'arrière-plan, à la façon d'une coulisse et, malgré l'affluence de la foule qui s'écoule par la porte de la ville, se trouve privé de tout rapport organique avec le groupe situé au premier plan. D'ailleurs, la disproportion entre l'arrière-plan architectural et les figures est éclatante, semblable à celle que nous voyons dans la scène du *Saint Martin refusant de servir*, à Assise, et cette disproportion se retrouve même entre les figures. Les autres scènes : *Crucifixion*, *Descente de Croix*, et surtout *Mise au tombeau du Christ*, montrent le même échelonnement des figures les unes sur les autres que dans chaque scène d'Assise prise séparément; mais ces groupes sont disposés sur des bandes de terrain étroites et neutres, et l'on peut être assuré que c'est volontairement que l'artiste s'est gardé de donner à l'arrière-plan une forme spatiale qui eût nui à l'impression de relief sans profondeur donnée par les figures. La seule exception, est la *Mise au tombeau* où, derrière le groupe, apparaît une découpe de paysage. Du point de vue de la composition, il y a là quelque chose qu'on peut rapprocher étroitement du paysage du *Guidoriccio*. Dans les deux cas, le paysage n'est qu'un décor à l'arrière-plan, le paravent devant lequel se joue l'action, le long de l'étroite bande qui forme la scène².

Si les tableaux de l'autel d'Anvers, considérés par rapport à la conception illu-

1. Voir G. Gombosi, *Spinello Aretino*, Budapest, 1926, pp. 11 et sq.

2. Récemment on a mis en doute l'originalité du ciel crépusculaire et on a prétendu, avec raison, que cette partie du tableau date d'une époque plus récente. Voir : *Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser Friedrich Museum und Deutschen Museum*, Berlin, 1931, p. 450.

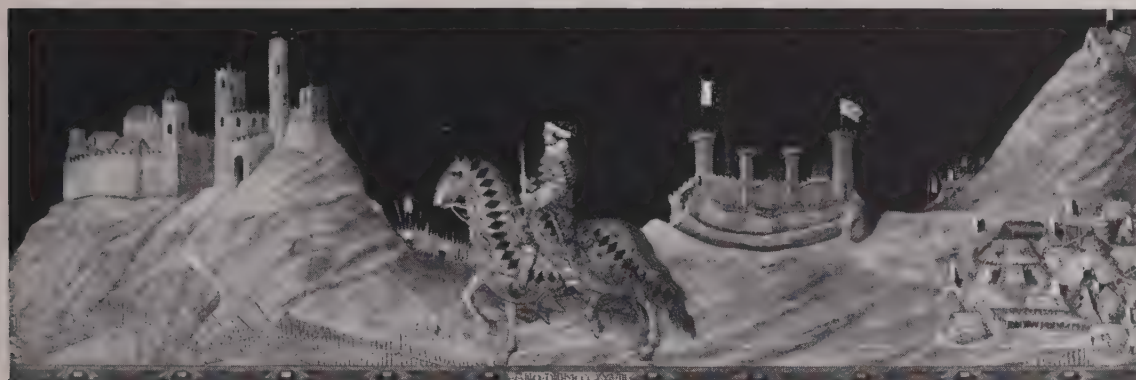


FIG. 15. — SIMONE MARTINI. — LE CONDOTTIÈRE GUIDORICCIO DA FOGLIANO.
(Sienne, Palazzo pubblico.)

sionniste de l'espace, apparaissent comme des surfaces planes, les figures et les groupes, comparés aux personnages de *Jésus revenant du Temple*, sont incontestablement plastiques ou du moins traités en relief. Et s'il n'existe guère de différences essentielles entre ces deux œuvres, quant à la représentation de l'espace, les différences sont, par contre, tellement marquées, lorsqu'il s'agit de la construction des corps, qu'il est impossible de prétendre qu'elles datent de la même époque. Le style des figures et la représentation de l'espace dans l'autel d'Anvers relie celui-ci à l'*Annonciation* de 1333 et au portrait de *Guidoriccio*. En mettant à part les éléments morphologiques et les motifs, ce sont donc des arguments tirés de la conception plastique et de la représentation de l'espace qui permettent de le dater des environs de 1330.

Dans tout ce que nous venons de dire, nous avons insisté sur le caractère et le développement de la conception de l'espace, telle qu'elle apparaît dans l'œuvre de Simone Martini, tandis que nous avons laissé de côté d'autres éléments de son art. Nous n'avons nullement voulu marquer par là que la question de la représentation de l'espace soit le problème central qui l'ait préoccupé. Ceci est d'autant moins vrai qu'au cours de l'évolution de Martini, à une époque très proche de celle où il a peint des œuvres importantes de ce point de vue, il a exécuté des ouvrages où ce problème de la représentation illusionniste de l'espace n'est même pas posé (*Maestà*, 1315, *Autel de Pise*, 1320). Parfois même, à l'intérieur de cycles formant un tout (*Assise*) ou d'un seul tableau (*Autel de Saint-Louis*, 1317), Simone en a présenté différentes solutions. Nous avons seulement voulu indiquer que ce problème s'est présenté devant l'artiste, en insistant sur le fait que le style du maître ne saurait être considéré comme toujours identique à lui-même, procédant par surfaces planes, à la façon des gothiques, et fidèle à un hiératisme décoratif. Simone, le successeur de Duccio, le contemporain du Giotto des dernières

années, et d'Ambrogio Lorenzetti, n'a pas été uniquement un pur gothique, le peintre idéaliste et lyrique de tendres états d'âme : il s'est préoccupé, lui aussi, quoique d'une manière moins évidente, avec moins d'intensité que ses contemporains, du grand problème artistique de la première moitié du Trecento, celui de la représentation de l'univers, dans la peinture, d'une façon adéquate à la réalité. Mais, à l'opposé de ses contemporains, cette question paraît l'avoir surtout préoccupé dans sa jeunesse. Plus tard, il se tourna vers d'autres problèmes. L'époque où il vivait était loin de présenter une unité intellectuelle. Il subit l'influence d'œuvres d'art qui, probablement, n'étaient pas italiennes. Mais il faut le répéter : les problèmes gothiques relatifs à la surface plane et les problèmes relatifs à la représentation de l'espace à trois dimensions, à la manière de la Renaissance, apparaissent de façon concomitante dans son évolution, et l'on peut prétendre que les paroles de Vitzthum appliquées à Ambrogio Lorenzetti — à savoir qu'il n'était pas l'artiste d'un style conséquent¹ — auraient pu être mieux appliquées à Simone. Quant à savoir d'où ces variations de style et de problèmes ont tiré leur origine et quelles forces extérieures, quelles expériences artistiques sont intervenues, concurremment avec l'héritage de Duccio et de Giotto, c'est là une question à laquelle on ne saurait répondre avec exactitude et qui empêche de définir rigoureusement l'essence et la signification de l'œuvre de Simone Martini. Un nouvel examen des rapports entre l'art gothique français et italien, et tout particulièrement celui du problème de l'influence de l'art français sur l'art italien aux XIII^e et XIV^e siècles, fait partie des *desiderata* les plus importants de l'histoire de l'art².

ANDRÉ PÉTER.

1. Georg Graf Vitzthum, *Die Quellen des Stils im Triumph des Todes*, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXVIII, 1905, p. 207.

2. Sur ce problème, d'une si grande portée pour l'histoire de la peinture italienne du XIV^e siècle, voir p. ex. O. Wulff, *Zur Stilbildung der Trecentomalerei*, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXVII, 1904, pp. 89 et sq., mais l'élaboration systématique de tout le matériel reste encore à faire.

MARQUET

LA vie et l'œuvre de Marquet forment un bloc sans ornements et sans fissures. Ce petit homme rablé, on sent qu'il n'a point changé, qu'il ne changera jamais. Son existence est à son image, simple, droite, taillée à plans larges.

Dans la jeunesse de Marquet, comme dans celle d'Édouard Vuillard, le rôle primordial est tenu par une mère vigilante. C'est au bord du bassin d'Arcachon, grand miroir bordé de pins, de champs de blés ou de maïs, que naquit la mère de l'artiste. Il n'est point inutile de rappeler que cette paysanne, petite et jolie, courageuse et gaie, et qui dessinait tout enfant, trouva naturel de voir le don renaître en son fils. Les quais, les bassins de Bordeaux commençaient déjà à inscrire leurs jeux rigoureux d'horizontales et de verticales dans la mémoire du petit. Ses vacances, il les passait au Treich, à contempler le large, à noter le silencieux conflit des valeurs proches, les différences entre l'eau et le ciel, entre une barque et son ombre, entre tel gris plus rose et tel gris plus cendré. Le père, employé au chemin de fer, lorrain, et lui aussi de souche paysanne, disait à l'enfant attiré par les lignes parallèles qui s'engouffrent sous les tunnels et par le va-et-vient des gares : « Toi, tu finiras sous les ponts ! » Ainsi s'affirmaient deux directions essentielles du tempérament de Marquet : un sens contemplatif inné, l'amour du mouvement et des choses ambulantes. Cette fusion de la Ville et de la Nature, qu'il réalisera dans son art, est préparée par une enfance mi-rurale, mi-citadine, où les nuages issus des locomotives et des cargos répondent à d'autres nuages, où tout est rive, même le remblai de la voie ferrée.

A quinze ans, Marquet quitte Bordeaux et se fait inscrire aux Arts Décoratifs (1890). Pour le rejoindre, sa mère vend son champ et prend, rue Monge, un petit

commerce de broderies. C'est au cours de perspective que Matisse et Marquet se rencontreront pour la première fois. Marquet, timide, resterait dans l'ombre si la vigueur de son accent ne le faisait remarquer. Comme il ne quitte pas ses lunettes — il est très myope — ses camarades l'ont surnommé l'Anglais. C'est par l'entremise de Matisse que Marquet sera mis en contact avec Gustave Moreau. Sur les conseils de ce dernier, il va dessiner d'après les Antiques à l'École des Beaux-Arts. Matisse et Marquet se retrouveront bientôt à l'atelier Moreau, où Marquet recevra le brevet de professeur des écoles de la Ville.

On connaît les méthodes excellentes de Gustave Moreau, grand éducateur respectueux de chaque individualité et qui, devant la carence de l'enseignement officiel ou privé, conseillait à ses disciples de s'adresser directement aux maîtres du passé et d'interpréter librement un chef-d'œuvre préféré. Marquet apprendra l'art de peindre en copiant, à l'huile ou au pastel, le *Narcisse* du Poussin, les *Châteaux de Cartes* de Chardin, tel portrait du Titien ou tel paysage de Claude. Ajoutons que pendant un assez long temps les élèves de Moreau vivront en partie de la vente de ces travaux. Si Marquet fréquente assez assidument l'atelier Moreau, il travaille tout autant dehors, dans la rue, où il ne cesse de prendre des notes : c'est obéir encore à Moreau qui préconise la méthode de Lecoq de Boisbaudran et veut qu'on meuble sa mémoire.

Le premier paysage que nous connaissions de lui fut peint dans les Vosges, en 1896. A cette date, il semble ignorer encore les Impressionnistes. Il découvrira bientôt, chez Durand-Ruel, le Monet des *Meules*, puis Cézanne, Van Gogh et Seurat. La *Femme nue sur la sellette*, avec son fond vert piqué de rouge (1898), les petites *natures mortes à la cafetière* et à l'estampe japonaise, qui sont de la même époque, toiles assez montées de ton, témoignent de ces passages d'influences. Mais, le plus souvent, Marquet se maintient dans les gris et les roux. La légende veut que ce soit par économie, car il est pauvre alors et broie ses couleurs. Comme l'Exposition Universelle se prépare, il obtient d'être embauché par Jambon et travaille aux stucs du Grand-Palais, à vingt sous l'heure. Des dix toiles qu'il destine en 1900 au Salon de la Nationale (c'est son premier envoi), une seule, la *Vue de Saint-Étienne du Mont*, est repêchée grâce à la clairvoyance de Charles Guérin et de Flandrin. Sa consolation sera d'exposer aux Indépendants de 1901 un ensemble important (plus de douze œuvres). Le *Quai de la Tournelle*, où il est déjà lui-même, date de 1902 : il a vingt-sept ans. Toutes ces années, et les suivantes, sont des années d'amitié, pour ainsi dire quotidienne, avec Matisse (une aquarelle de 1896 représente Matisse en chapeau haut de forme peignant au bord de l'eau). D'ailleurs, leurs paysages et leurs natures mortes ne sont pas sans analogies ; ils s'inspirent des mêmes motifs, les rues d'Arcueil ou les jardins du Luxembourg ; ils vivent isolés, sans contact avec le groupe des anciens « nabis ». La vie est dure. Pour trois cents francs, un commissaire de police — amateur d'art — achète une charrette de cent Marquet. Henri Matisse effervescent, et déjà doctrinaire, Matisse

agent de liaison entre toutes les grandes forces du présent — Cézanne, Renoir, Pissarro — apporte un élément de stimulation, de chaleur, au petit homme calme et déterminé qui jamais ne commente et se contente de sourire d'un sourire bref et comme gêné. L'amitié bénéficie de tels contrastes. Matisse, de son côté, rencontre chez Marquet de quoi calmer l'excès de son inquiétude. *Petit mais costaud*, disait de Bubu Charles-Louis-Philippe (qui fut aussi l'un des meilleurs intimes de Marquet). Le côté costaud de Marquet plaît à Matisse : les contradictions de sa nature viennent s'apaiser au contact de ce bloc homogène, bien campé sur l'asphalte, refuge au milieu des tempêtes.

Nous retrouvons Marquet aux côtés de Matisse, de Derain, de Dufy, de Vlaminck, de Friesz, de 1904 à 1906, au Salon d'Automne dans les salles réservées aux Fauves. Certains rouges — viande choisie — constituent comme un signe de ralliement entre ces peintres : sang d'un drapeau, d'une ombrelle, d'une proue, d'une pomme, d'une affiche ou d'un tronc de chêne-liège. Tout est en incandescence alors et c'est comme un grand incendie sur les cimes. Il faut que Marquet lui aussi, l'homme aux petits yeux clignotants qui n'admettent que peu de lumière et sont faits surtout pour comparer le gris au gris, butine, d'une extrémité à l'autre de la palette, avec une vibration de frelon. Mais cette agitation n'est pas son fait, ni cet éparpillement ; et même dans les tableaux de cette époque, comme le *Quatorze Juillet au Havre* de la col-



FIG. 1. — A. MARQUET. — LE HAVRE. QUATORZE JUILLET.
(Collection George Besson.)

lection Besson (1906), qui est un chef-d'œuvre, on reconnaît une sourde résistance à tout ce qu'il y a d'un peu forcé et de systématique dans l'exaltation colorée que cultivent ses camarades : exaltation qui fut spontanée chez Van Gogh, nature volcanique, ou chez Rouault, mais éruptions feintes et rugissements de théâtre chez nombre des déchainés de 1906.

Si quelqu'un résiste à la mode, à toutes les modes, c'est bien ce solide Bordelais qui s'affirme au milieu des hésitations d'une peinture surmenée, avide de ruptures et d'innovations mais prête, par horreur des formules épuisées, à créer très vite d'autres poncifs. Je connais peu d'artistes aussi dépourvus de vanité que Marquet. Sa femme, Marcelle Marty, a donné de lui, très récemment, un portrait plein de charme et de ressemblance. « Tout le monde vous dira que Marquet est un homme petit et trapu... Ceux qui le connaissent mieux ajouteront sans doute qu'il est calme et silencieux. En effet, il parle peu, mais assez pour apprendre qu'il suit toujours son chemin et que vous n'arriverez pas à l'en détourner... Il n'a besoin que d'une petite place et de tranquillité et, si on le dérange, il ne se fâche pas, il s'en va. »

De bonne heure, Marquet s'en est allé. On l'a vu monter successivement à Paris au sommet d'observatoires d'où le bruit de la ville s'éteint, mais qui permettent, néanmoins, de rester en communion avec elle, d'où l'on est assuré par le va-et-vient des passants anonymes et des machines roulantes : bateaux, tramways, véhicules divers. Le peintre a toujours aimé la compagnie d'un fleuve et du ciel. Pour situer ses différentes « séries », il suffit de noter les dates de ses déménagements. A la chambre occupée quai de la Tournelle (1902), succède l'atelier du Point du Jour (1903-4), puis l'atelier du quai des Grands-Augustins, à l'angle de la rue Gît-le-Cœur (1905-6). Il habite, en 1907, quai du Louvre, un septième tout en verre, précédemment occupé par un photographe; après un court passage quai des Orfèvres, il s'installe, pour un assez long séjour dans cette maison du quai Saint-Michel, vouée aux arts, puisqu'elle eut pour locataires Matisse, Flandrin et Jacqueline Marval. C'est de là qu'il a peint quelques-uns de ses plus célèbres paysages, en particulier ses *Inondations* et ses *Vues de Notre-Dame*. En 1931, il quitte ce belvédère pour la rue Dauphine. C'est, on s'en souvient, du haut de pareils observatoires, que Pissarro se plut à dominer Paris. Si différent que soit Marquet des Impressionnistes, il a ceci de commun avec eux, et avec Turner, leur prédécesseur, qu'il aime inventer des variations sur un même thème et montrer les mêmes armatures de formes, les mêmes supports recevant une existence différente suivant l'heure ou la saison.

Je dis l'heure et non l'instant. Cette désagrégation des solides par la lumière, si chère à Monet, à Sisley et à Pissarro — et qui aboutit, chez certains émules de Seurat à l'impossibilité de donner leur poids véritable à la pierre ou à la chair — tel n'est point le but que poursuit Marquet. Par delà Cézanne, qui lui apprit à rétablir une hiérarchie entre les éléments du tableau, c'est à Manet qu'il remonte, au





FIG. 2. — A. MARQUET. — NEIGE.

Manet de la *Rue de Berne* et à ses grands partis simplificateurs. On dirait qu'il répudie ce qui fut la technique favorite des paysagistes français depuis trente ans, l'éparpillement d'une touche en virgule, en point, l'obéissance aux lois du mélange optique et des complémentaires, l'interdiction du noir et des contours. On pourrait dire, à certains égards, que Marquet prend le contre-pied des théories impressionnistes.

Cet œil extrêmement réceptif, auquel n'échappe aucune nuance, prend possession du motif avec une décision merveilleuse. Il élimine les détails, souligne les grands rythmes directeurs, pose le déroulement des plans successifs. Jamais on ne le voit hésiter entre des moyens contradictoires. C'est le peintre le moins troublé — je ne dis pas le moins ému — qui soit. Beaucoup de paysagistes sont pareils à des convives auxquels on tend un plat dans un restaurant : perdus au milieu des tentations, ils voudraient goûter à tout. Marquet, lui, sait où vont ses préférences ;



Phot. Vizzavona.

FIG. 3. — A. MARQUET. — CONFLANS-SAINTE-HONORINE.

il *commande* immédiatement. C'est à ce ton de commandement qu'on reconnaît presque tous ses ouvrages.

Voyez la rapidité avec laquelle il établit l'ordonnance et ce qu'on pourrait appeler la géométrie de sa toile. Depuis trente ans on a galvaudé le verbe construire; je n'en connais point qui s'applique mieux à Marquet, dont le premier soin, presque inconscient, est de découvrir et d'affirmer dans la nature même le jeu des grandes parallèles, horizontales ou verticales. Avec quelle aisance il se débarrasse des complications secondaires! Il simplifie sa toile comme certains simplifient leur vie, ce qui ne veut pas dire qu'il soit superficiel ou sommaire. Au contraire, il sait exactement en quoi réside son plaisir. Cette sélection opérée avec le concours des éléments naturels n'a rien de ces travaux abstraits auxquels devaient se livrer plusieurs générations de peintres condamnant le vrai à rentrer tant bien que mal dans des cadres préconçus et violentant la vie au nom de consignes inflexibles. Par sa méthode, Marquet se rapproche du grand Jongkind qui n'a besoin que de deux ou

trois traits pour établir une mise en place, pour différencier l'eau du ciel, pour créer l'espace. L'un et l'autre possèdent un sens inné de la synthèse, comme Goya, comme Daumier ou comme Hokusai.

Si ce dernier nom nous vient à l'esprit, c'est que les leçons de concision que nous apporta l'art d'Extrême-Orient, dont l'influence est si sensible chez Manet, ont habitué le grand public à ces simplifications ou, si l'on préfère, à ces sacrifices que tant d'artistes de la fin du XIX^e siècle ont jugés indispensables. C'est ce besoin de sacrifices en faveur d'une expression plastique plus intense qui pendant un certain temps unira Marquet et Matisse. Pourtant leurs voies vont diverger bientôt. Les charmants croquis schématiques dont Charles-Louis-Philippe, dans la *Grande Revue* d'octobre 1908, devait donner un si vibrant commentaire, ces croquis à la plume ou au pinceau, si suggestifs dans leur ampleur, affirment un contact avec la vie, un



Phot. G. Thiriet.

FIG. 4. — A. MARQUET. — PARIS, LE PONT SAINT-MICHEL.



FIG. 5. — A. MARQUET. — VENISE.

sens du mouvement surpris et du caractère individuel qui manqueront toujours au graphisme plus concerté de Matisse. Charles-Louis Philippe a très heureusement résumé ce qui fait la puissance et la finesse de ces notations : « Voilà celui auquel M. Marquet a bien voulu donner le nom de Bubus de Montparnasse. La jambe en avant, les mains dans les poches, l'œil sous la casquette, il est dans la rue, il en a pris possession. Je ne sais quelle joie, je ne sais quelle force, je ne sais qu'elle assurance sont ses compagnes. C'est cette force, c'est cette joie, c'est cette assurance que M. Marquet connaît ; ce sont elles qu'il a dessinées. Quelques lignes et un point indiquent l'endroit où elles résident. » Et, plus loin, cette phrase qui a le ton définitif des jugements, de Baudelaire : *« Il me reste à ajouter qu'il possède un sens de l'équilibre et le poids des choses qui sait le préserver des hardiesses malheureuses et l'écarter de toute erreur. »*

Il fallait souligner l'importance des croquis de Marquet, si vivants, si complets,



FIG. 6. — A. MARQUET. — LA ROCHELLE.

malgré leur allure elliptique. On s'explique après cela l'aisance avec laquelle, dans chacune de ses toiles, il sait aussi bien imposer les directives essentielles d'un paysage que le caractère des passants. Cette troisième jambe sur laquelle s'appuie ce « bonhomme » ou cet autre — j'emprunte exprès le mot au vocabulaire des enfants — c'est un parapluie ou c'est une rame. Ce petit trait qui s'infléchit, c'est une femme; ce rectangle, un peu de guingois, c'est, pour citer encore Philippe, « le lourd et plaisant animal qu'est un omnibus ». Souvent, le sens du caractère est poussé presque jusqu'à la charge. Et pourtant — là nous cessons d'être d'accord avec Philippe — un tel art ne comporte ni ironie, ni cruauté, mais plutôt une qualité de malice et d'amusement qu'on rencontre également chez Bonnard, par exemple, dans ses *Petites scènes de la rue*. Les dessins que Marquet avait exécutés pour *Bubu* ne reçurent pas l'agrément de l'éditeur, non plus que ceux que lui inspira *Amour couleur de Paris*, de Jules Romans. Par contre, de nombreux croquis clichés au trait



FIG. 7. — A. MARQUET. — NAPLES. (1911.)

ornent le *Brigadier Triboulaire*, de Montfort, *Moussah le petit noir* de Marcelle Marty et la remarquable monographie de George Besson. *L'Académie des dames* reproduit une douzaine de pages libres, contemporaines de grands nus dont il sera parlé tout à l'heure. On admire ici l'économie avec laquelle sont décrits les jeux de deux corps et cette grande force qui émane d'un couple tendu par le désir. Ailleurs, ce sont des paysages indiqués du bout de la plume : de petites affirmations précises, des points, des virgules, tout un graphisme qui n'est pas sans analogie avec celui de Van Gogh ; et, par contraste, le blanc de la feuille étincelle. Cette écriture si vivante et si personnelle contient déjà l'essentiel du tableau.

L'accent du dessin est tel dans les peintures de Marquet, que la reproduction ne les trahit pas. Le seul jeu des valeurs suffit à suggérer la couleur même. C'est que, tirant sans hésitation ces grandes verticales que sont les mâts, les cheminées, les arbres, les réverbères ou les arêtes des immeubles, ces horizontales ou ces diago-

nales que forme le jet d'un trottoir, d'un pont ou d'un quai, posant comme des blocs les kiosques, les entrepôts, les pontons ou ces cubes ambulants que sont les voitures et les autobus, Marquet dessine avec ses couleurs comme il le ferait à l'aide de la plume ou du crayon. Du premier plan jusqu'au dernier, son œil de myope perçoit les plus fines distances entre les valeurs, entre les tons, même lorsque l'excès de la chaleur ou l'humidité hivernale voilent les fonds. La coque et le mât de ce canot, au premier plan, sont d'un noir absolu; mais, derrière lui, un second canot perd de sa pesanteur; et, là-bas, la cheminée d'un cargo, devenue diaphane, se détache sur un horizon montagneux, plus pâle encore. Cette neige d'un blanc absolu qui pèse sur le parapet, sur les casiers des bouquinistes et donne à la Seine et à son ciel un ton limoneux, perd de son éclat au contact des jaunes ou des roses des immeubles proches, et ce blanc n'est plus qu'un gris dans les lointains.

Arrêtons-nous longuement devant un tableau-type de Marquet, *Notre-Dame*, par exemple, qu'il a représentée si souvent du quai Saint-Michel, dans toutes les



FIG. 8. — A. MARQUET. — BOUGIE.

Phot. Librairie de France.

saisons, sous toutes les lumières, par ciel bleu, par ciel gris, par temps de pluie ou par temps de neige. Tâchons de préciser ce qui fait sa vertu particulière et comment cette cathédrale est totalement différente de celles qui ont tenté ou qui tenteront encore tant de peintres. J'ai là, sous les yeux, une toile exécutée il y a dix ans environ, au cours du printemps. La masse trapue émerge d'une brume bleue qui défend qu'on distingue les détails des porches ou ceux des tours. Il semble qu'une sorte d'évaporation, née du fleuve, voile aussi bien la façade de Notre-Dame que les maisons avoisinantes, dont on devine seulement la présence opaque. Presque en son milieu, la toile est coupée par le pont dont l'arche unique enjambe une eau glauque, prisonnière d'un double rempart rosé. A cette moindre distance, une mise au point rigoureuse ordonne aux valeurs de s'opposer, aux tons d'affirmer leurs contrastes. Les toits d'un lavoir, les boîtes à livres du quai, le bord de la chaussée mènent leur course parallèle. Le trottoir miroitant est comme un second fleuve que longe un troisième : la rue pareille à une eau saumonée.



FIG. 9. — A. MARQUET. — HAMBOURG.



FIG. 10. — A. MARQUET. — PARIS, LA MADELEINE.

Cependant, au milieu de ces obliques, de ces lignes de fuite que notre esprit prolonge jusqu'à l'infini, un bec de gaz, la cheminée fumante du lavoir dressent de minces verticales dont l'élan répond à celui des tours, et au va-et-vient des petites taches allongées, oscillantes, que sont les passants. Au milieu de cette symphonie statique et de ce poème d'asphalte et de pierre — et la Seine elle-même est lourde et dense comme un métal d'une seule coulée — ces passants représentent l'élément dynamique; ils glissent, par prodige, ils *passent* vraiment, et l'on sent qu'un ressort tendu maintient chacune de ces petites masses humaines, si différenciées qu'on croit deviner jusqu'à leur visage et leur occupation. Même si Notre-Dame n'était là présente, aucune hésitation possible : ces harmonies qui montent en même temps que la brume d'un sol patiné par d'innombrables journées toutes différentes, ce sont bien les harmonies de Paris. Il y a dans ces larges touches, si légères cependant, si peu chargées de matière, des certitudes tellement profondes qu'elles suscitent un sentiment de gratitude. Et bien que tout ici relève de l'observation quoti-

dienne, d'une analyse qui poursuit toujours des objectifs précis et tangibles, c'est une réalité transfigurée qui nous est offerte, comme un condensé d'expériences successives et de sensations qui se renforcent. De tout cet éphémère émane une impression de durée et nous interrogeons, stupéfaits, ces minces frottis, cette pâte sans épaisseur, ces gris juxtaposés, cet ensemble d'où fut exclue toute sonorité chaude et qui parvient pourtant à reconstituer un univers dense, la plénitude de la lumière et de la vie.

Aussi bien notre examen aurait pu porter sur d'autres toiles, d'un même caractère, comme en a peint Marquet à toutes les époques et dans les contrées les plus diverses. Prétendre, comme on l'a fait souvent, qu'il est avant tout le portraitiste de Paris, du Paris d'automne ou d'hiver, du Paris voilé, n'admirer que les œuvres peintes il y a vingt ans, constituerait une double injustice. Il faut y répondre. Le vrai est que, pour être inspiré, il faut vraiment qu'un motif lui apporte certaines conditions qui le rassurent. Il est heureux surtout, nous l'avons dit, en face du large, au bord d'un fleuve, en présence d'une succession continue de plans. Il est heureux quand tout naturellement se pose cette difficulté — qui n'en est pas une pour lui — de comparer des valeurs ou des tons proches. Le problème existe aussi bien aux Sables d'Olonnes, à La Rochelle, à Hendaye, à Cette, à Hambourg, à Naples qu'à Paris. Il est évident que jamais la réponse n'est plus sûre qu'en présence d'un paysage habité quotidiennement, aimé sous tous ses aspects; d'où la supériorité de ces variations sur les ponts de Paris, des admirables séries des *Inondations* ou des *Neiges*. Il est évident, également, que certains thèmes atmosphériques l'émeuvent davantage. Mais, ceci dit, nous ferions malaisément la différence entre tel paysage, qui date de quinze ou de vingt ans, et telle toile récente. Le potentiel de Marquet n'a pas changé. C'est un de ces hommes déterminés dont on ne saurait dire qu'ils évoluent, car il y a quelque chose de fatal dans sa vision qui échappe à toute influence et à toute circonstance. Que cette production soit inégale, on en convient. Il est toute une famille de paysages assez crus où l'exquise sensibilité semble disparaître : Marquet nuance avec moins de bonheur certains tons que d'autres, les verts notamment dès qu'ils cessent d'être tempérés par les gris; de même ses jaunes, ses orangés purs font un peu « trou » dans la toile; les cuivres ne sont pas les instruments dont il joue avec le plus d'aisance et, s'il pose un rouge, il faut, pour nous émouvoir, qu'il ait l'opulence sombre du sang coagulé ou de la rose Clos-Vougeot. On pourrait presque dire que plus Marquet se maintient dans les harmonies froides et les tons rapprochés, plus la toile est riche et l'effet sûr.

C'est sans doute pour cette raison que Venise — ou du moins la Venise du plein été qu'il a connue — ne l'inspira qu'à demi : c'est au printemps ou bien au déclin de l'automne qu'il eût fallu la découvrir. Les taches cosmopolites qui défilent sur le quai des Esclavons, le noir brutal des gondoles ou des vaporetti, les rouges-tuile qui dominent dans certaines toiles, ce clinquant existe; il est un peu la tare de Venise



FIG. 11. -- A. MARQUET. -- HAMBURG. (Collection R. Dreyfus.)

et Marquet, certes, n'a point menti. Mais on aimerait qu'une autre fois il fut plus sensible au miracle. Ce dépaysement, d'ailleurs, d'autres grands Français l'ont éprouvé dans les pays de plein soleil. A Venise, Boudin aspire « à sentir un petit souffle de notre Manche » et il écrit d'Antibes : « La lumière devient si éclatante que la couleur ne peut atteindre à cette luminosité. Les côtes de Bretagne valent ces rivages. La mer aussi a autant de charmes sur nos blonds rivages. »

Mais même de ces contrées méridionales où Marquet, surtout depuis la guerre, a multiplié les voyages (Marseille, 1915-16; Alger, 1920-21-23-27; Bougie, 1925, etc.), il saura bien extraire ses harmonies préférées comme il le fit, lors de son premier voyage à Naples en 1910, puis en 1919. Alger l'a très heureusement inspiré en lui permettant les rapports de blancs les plus subtils. Ici encore, nous constatons à quel point ce principe d'économie, qui régit presque tous les arts, a d'importance dans le cas de Marquet. Sa puissance subit quelques atteintes dès qu'il s'éparpille et qu'il disperse les accents. Il a besoin d'être concentré. Et, bien qu'il se soit plu souvent à décrire l'agitation de la foule sur la place du gouvernement à Alger, la foire d'Audierne, ou telle plage encombrée, combien nous préférons qu'il évoque un passant isolé, un fiacre qui s'attarde, un canot qui godive en silence. Plus sensible à la patine de la pierre qu'à l'expansion un peu criarde du monde végétal, les bleus et les rouges des drapeaux déployés l'inspirent davantage que la turbulence des coquelicots ou des bleuets. Il est rare, d'ailleurs, qu'il s'aventure en pleins champs; il n'a presque jamais peint de fleurs. L'eau, ce merveilleux agent de liaison, lui est nécessaire, qui multiplie les transitions, unit la rive au ciel, supprime le désordre qui



Phot. Librairie de France.

FIG. 12. — A. MARQUET. — NU.



FIG. 13. — A. MARQUET. — PORTRAIT.
Phot. A. P. T. A.

naît de l'humus et tous les menus accidents de croissance qui encombrant les premiers plans. Jamais il n'est plus libre qu'en présence de calmes affirmations d'un pont, d'un quai, d'un navire qui font reculer l'horizon.

Si le paysagiste est célèbre, il est d'autres aspects de Marquet qu'il faut souligner. L'erreur est d'exiger toujours qu'un maître se spécialise. Moins nombreux que ses paysages, les portraits et les nus s'imposent au même titre. Je me souviens de l'admiration qu'on éprouva quand une étrangère, Maria Lani, après avoir obtenu des meilleurs peintres de Paris qu'ils s'inspirassent d'elle, exposa ses trente visages dans une galerie du faubourg Saint-Honoré. Avec celui de Van Dongen, le

portrait qu'avait peint Marquet était le plus évocateur, le plus puissant. C'est une pareille révélation qu'avait apportée à l'Exposition des *Portraits d'aujourd'hui*, organisée par nous chez Bernier, le *Rouveyre en pied* (1919). D'autres effigies sont moins connues, par exemple la petite toile qui réunit les parents de l'artiste (1897). C'est une intimité dans le goût de celles que Vallotton, Vuillard et Bonnard peignaient alors. A droite, au premier plan et vu de profil, le père fume sa pipe; au fond, sur un canapé, la tête émergeant d'une collerette, la mère penchée sur un livre. Cette table qui porte une tasse, une cafetière, un petit bouquet, nous rappelle qu'à la même époque Marquet a brossé quelques natures-mortes comme celle de la collection René Dreyfus qui figura en 1937, à l'Exposition des Maîtres de l'Art Indépendant. Nous revoyons la mère de l'artiste dans un pastel d'un beau caractère (1904); les mains, le visage qui se détachent sur des rouges-sombres, sont peints avec ce grand ton d'autorité que nous retrouvons dans le portrait de Marcelle Marty (1931), œuvre d'une décision superbe. Là encore, on admire ces partis simplificateurs qu'adopte Marquet, sans esprit de système. Comme s'il s'agissait d'un paysage, il est rassuré par une structure dont il a vérifié quotidiennement les carac-

tères, qu'il a aimée sous toutes les lumières. Ce visage, partagé par le clair-obscur, est comme une façade, avec ces larges ouvertures que forment les yeux et les lèvres. Le cou est le pont qui relie la tête au corps. On admire la noble coulée de ces épaules qu'on redescend comme un fleuve, cette légère inflexion d'un front tendu comme une grande clairière à l'orée de la chevelure. La puissance de telles effigies nous incite à déplorer que Marquet ne se soit pas inspiré plus souvent de ses proches, de ses amis ou de lui-même, comme il l'a fait dans maints croquis qui frappent par leur éclat et par une sorte d'intuition foudroyante du rythme et du caractère individuels.

Les nus ne sont pas moins autoritaires. Ils prouvent, comme les portraits, que cet homme hermétique communique bien plus qu'on ne croit avec les grandes forces naturelles et n'est point le spectateur passif, l'enregistreur glacial qui, comme il l'a dit un jour par boutade, « ne regarde pas un passant d'un autre œil qu'un bec de gaz ». Parmi les nus de Marquet, l'un représente une femme assise; les mains sont nouées derrière la nuque de manière à nous laisser jouir de ce grand fleuve, de ce torse plein où viennent confluer les cuisses et les bras. Coiffé à la chien, la tête sertie d'une calotte de cheveux sombres, le regard dur, un petit ruban passé autour du cou — ruban plus noir encore que la toison et qui constitue le seul ornement de ce paysage de chair — voici le modèle professionnel paré de sa splendeur indifférente. Dans les *Deux Amies* (de la collection Besson) nous reconnaissons le couple actif de l'*Académie des Dames*. Un lit, avec ses diagonales, coupe la toile en son milieu. L'une des jeunes femme repose, les cuisses écartées et les yeux clos, offerte encore; des bas noirs gainent ses minces jambes d'adolescente. Sa compagne, plus rude, est assise à ses pieds : c'est la trêve après le combat. De quelle violence sensuelle et silencieuse brille cette composition, aussi opposée à l'art de Vallotton et à ses feux glacés qu'à l'art de Van Dongen et à ses senteurs d'épice. Cette impression de fatalité, que nous éprouvions en face des petits modèles occupés à leurs plaisirs, vous la retrouverez devant un autre grand nu aux jambes croisées : le torse, émergeant du clair-obscur, s'érige dans sa plénitude sur un fond brodé de fleurs. L'équilibre de cette image, une sorte de puissance élémentaire et sacrée, forcent l'admiration. Marquet a surpris bien d'autres attitudes : je revois, mi-vêtue, telle fille assise (*Les Bas Rouges*), riche de ses bras et de ses jambes jetés comme des affirmations; son regard direct scrute un horizon borné. Ici encore c'est à Manet que nous pensons malgré nous, au Manet de l'*Olympia*, au portraitiste de Victorine Meurand. Même simplicité souveraine, même hardiesse dans le ton, même dédain de tout commentaire.

Que ce ton de commandement ait suscité des imitateurs, comment s'en étonner? L'influence de Marquet est considérable. Qu'on nous passe cet à peu près, Marquet est le plus « démarqué » des paysagistes. On prend son accent comme on prend celui de Jouvett. Les Salons pullulent de disciples plus ou moins avoués qui font bril-



FIG. 14. — A. MARQUET. — LA BAIE DE NAPLES.

ler les quais sous la pluie, revêtent les maisons d'une chape de neige, se grisent de gris, et lancent d'un seul coup, jusqu'à l'horizon, des droites rigoureuses, d'immenses rails ternes. Mais il manque à ces plagiats l'essentiel : la vibration intérieure, cette subtilité de l'œil qui enchante, notamment dans les aquarelles que l'artiste a multipliées à partir de 1925 et qui, malgré leurs proportions minuscules, annoncent chacune un tableau. Les « faux Marquet » n'abusent personne : leurs grands airs sont faits d'indécisions ; ce ne sont qu'affirmations tremblantes, qu'organisation apparente, que sensibilité feinte. Rapprochez d'un Marquet authentique l'œuvre d'un imitateur : celle-ci s'effondre d'un coup. C'est que Marquet intervient tout entier dans cet acte violent de possession qu'est pour lui l'acte de peindre : il lui suffit de certaines présences pour réagir de tout son être et pour répondre, par une excitation intérieure que les simulateurs ignorent, à la provocation du motif.

Claude ROGER-MARX.

UN GHIRLANDAJO INCONNU LE PORTRAIT PRÉSUMÉ DE GIOVANNA DEGLI ALBIZZI

UN peintre suisse, M. J. A. Holzer, a fait don récemment au Musée d'Art et d'Histoire de Genève, d'une collection importante de tableaux. L'un d'eux, un portrait de jeune femme, était attribué par le donateur à Domenico Ghirlandajo¹. Il était à tel point repeint qu'il en était entièrement défiguré. Les chairs, les draperies, le paysage étaient lourds, mous, empâtés; toute apparence de la facture du xv^e siècle avait disparu. Le tableau était inexposable dans ces conditions. Nous en avons tenté le nettoyage, au risque de ne trouver qu'une ruine sous les repeints. Le restaurateur a enlevé trois couches successives de peinture avant d'arriver aux masticages anciens. Et nous avons eu finalement la joie de découvrir une œuvre admirable, aux couleurs un peu passées, portant, dans la draperie, le ciel et une petite partie du front, quelques blessures qui étaient heureusement sans gravité. La restauration a consisté uniquement en consolidation et en raccords locaux; ce qui restait de la peinture originale n'a pas été touché; nous avons pensé qu'il était préférable de posséder un tableau fatigué plutôt qu'un tableau refait.

L'attribution à Ghirlandajo était singulièrement imprudente et problématique avant le nettoyage; elle est devenue évidente après cette opération délicate. Il suffit de comparer la facture du portrait de Genève à celle de *l'Adoration des Mages*, de l'Hospice des Innocents à Florence: dans les deux tableaux, la draperie est peinte *a furia di tratti* et d'une manière identique; la transparence du voile de l'encolure est obtenue par les mêmes moyens; les cheveux sont traités de la même façon; le paysage, les fabriques sont semblables à ceux que Ghirlandajo a peints dans ses œuvres authentifiées; on voit, à gauche du portrait,

dans le lointain, un cheval suivi d'un valet qu'on retrouve, esquissé de la même manière, dans *l'Adoration des Mages* des Innocenti, sur une langue de terre, à côté des pilastres de gauche. Mais il y a plus que ces détails caractéristiques; il y a la nature du dessin, ferme, net, précis, sans recherche excessive; le relief obtenu par le trait davantage que par le modelé; la notion particulière du réalisme ennoblí des quattrocentistes florentins, avec la



FIG. 1. — GHIRLANDAJO. — PORTRAIT DE GIOVANNA TORNABUONI.
(Genève, Musée d'Art et d'Histoire.)

1. Tempera sur bois, H. 0,422, L. 0,302. Transposé sur un nouveau panneau et restauré par M. E. G. Castres, en 1938.

marque spéciale de Ghirlandajo, calme, aisée, mesurée. Il y a enfin et surtout l'étonnante qualité artistique de l'œuvre, qualité que toutes les méthodes scientifiques d'investigation ne peuvent point définir, parce qu'elle est d'un ordre trop subtil. Quand on a procédé aux comparaisons les plus minutieuses, quand on a confronté tous les éléments de la facture, il faut bien en revenir au sentiment, dont on abusait autrefois et qui a fait commettre bien des erreurs parce qu'il était sans contrepoids, mais auquel, semble-t-il, on n'accorde pas toujours aujourd'hui une importance suffisante.

On connaît, peints par Ghirlandajo, deux portraits de Giovanna degli Albizzi, épouse de Lorenzo Tornabuoni. L'un se trouve dans la fresque de la *Visitation*, à S. Maria Novella de Florence; l'autre est le tableau sur bois de la collection Morgan¹. Il est très probable, sans que cela soit certain, que le tableau de Genève est également le portrait de Giovanna. Deux arguments sont en faveur de cette identification. Dans la fresque de Florence et dans le tableau de la collection Morgan, Giovanna est coiffée d'une façon particulière, qu'on ne retrouve dans aucune autre des nombreuses figures exécutées par Ghirlandajo; les cheveux, lisses sur la tête, forment une torsade en arrière et des nappes ondulées retombent près des joues. C'est exactement la coiffure du portrait de Genève,

où cependant les nappes sont un peu plus longues. Il y a donc là un rapprochement singulier. En voici un autre : dans les trois portraits, le modèle porte un pendentif de trois perles, suspendu au cou par une cordelière.

La ressemblance des traits est grande, sans être évidente. La comparaison est rendue difficile par le fait que le visage est peint de trois quarts, dans le tableau de Genève, et de profil, dans les deux autres; il paraît un peu plus rond à Genève, un peu plus jeune aussi. S'il s'agit bien d'un portrait de Giovanna degli Albizzi, comme je crois qu'on peut l'affirmer, ce dernier point permettrait d'en préciser la date. Le portrait de la collection Morgan étant de 1488, celui de Genève aurait été peint aux environs de 1485, ce qui correspond d'ailleurs à sa technique.

La Galerie Saracini, à Sienne, possédait autrefois une *Sainte Catherine* faussement attribuée à Botticelli. C'est une répétition du tableau de Genève. Un nettoyage récent a fait disparaître la couronne et la roue, et la pseudo-sainte est redevenue ce qu'elle était primitivement : une jeune Florentine. Je ne suis pas en état de me prononcer sur cette pièce, que j'ai vue il y a plusieurs années, alors qu'elle était complètement repeinte; je ne la connais, sous sa forme actuelle, que par une photographie. Quoi qu'il en soit, l'exemplaire de Genève est indubitablement une œuvre originale, de la main de Domenico Ghirlandajo, fort belle, d'un charme exquis que n'ont point pu détruire les outrages des ans.

LOUIS GIELLY,

B I B L I O G R A P H I E

VICTOR CHIKLOVSKI. — *Le Voyage de Marco Polo*. — Paris, Payot, 1938, in-8°, 246 p.

Bien qu'il ne soit pas à proprement parler du domaine de l'histoire de l'Art, nous signalerons ici ce volume, d'abord à cause de son puissant intérêt général, puis en raison des renseignements qu'il nous apporte sur les relations intellectuelles aussi bien que commerciales qui unissaient l'Orient à l'Occident au XIII^e siècle. La lecture en est des plus attachantes, grâce à des qualités littéraires que l'on entrevoit, au travers d'une traduction dont la langue est parfois hésitante. La figure du grand Khan Koubilaï demeure inoubliable. J. B.

A.-D. BRANKSTON. — *Early Ming wares of Chingtechen*. — Peking, Henri Vetch, 1938, in-8°, 104 p., 47 pl., 2 cartes.

L'auteur, un ingénieur civil, a consacré six ans de sa vie à étudier les porcelaines Ming, et il a longuement visité les ateliers de céramique de Chingtechen, avant d'entrer comme conservateur des antiquités orientales au British Museum. Son livre embrasse la période où l'art du potier atteignit son apogée à Chingtechen, au début de la dynastie des Ming. Il est écrit avec une certaine préciosité, qu'on est tenté, naturellement, de qualifier de chinoise, et ne se fait pas défaut de recourir

aux textes. La trame chronologique est la suivante : Période Yung-lo (1403-1424) — Période Hsuan-té (1426-1435) — Période Ch'eng-hua (1465-1487) — Période Hung-Chih (1488-1505). Une profonde connaissance des formes et de la technique fait de ce volume un guide très sûr pour l'amateur d'art et le collectionneur. L'illustration est abondante et bien faite pour inspirer l'amour de ces délicates merveilles. J. B.

C.-R. MORCY. — *The Mosaics of Antioch.* — Londres, New-York, Toronto, Longmans, Green & Co, 1938, in-4°, 48 p., 24 pl. frontispice en couleurs.

Parmi toutes les villes de l'Antiquité, Antioche, fondée sur les bords de l'Oronte par Seleucus, roi de Syrie, qui donna à sa nouvelle capitale le nom de son frère Antiochus, nous offre l'image d'un étonnant destin. Beauté du paysage, — Daphné, à ses portes, est un lieu de délices, — magnificence monumentale, rien ne manque à sa splendeur, et son histoire est éblouissante. On voit s'y succéder Antiochus Epiphane; Pompée, qui en 64 y établit la domination romaine; Jules César, qui en fait une métropole romaine; Agrippa, le grand bâtisseur; Hérode de Judée; Tibère et Titus; sous Trajan elle devient le centre de mobilisation des armées romaines contre les Perses; puis viennent Philippe l'Arabe, Dioclétien. Constantin qui y construit la Domus Aurea. C'est à Antioche qu'est prononcé pour la première fois le nom de chrétien, et c'est Antioche qui est le point de départ de la prédication de Saint Paul. Elle a connu aussi les malheurs : non seulement les conquêtes et les pillages, mais les tremblements de terre. Celui de 526 coute la vie à trois cent mille habitants. Chosroès la brûle en 540. Les Arabes lui succèdent. Les Croisés s'en emparent un instant, puis vient la nuit des temps. C'est en 1932 seulement que des fouilles méthodiques y furent entreprises conjointement par l'Université de Princeton et les Musées Nationaux de France. Ceux de nos compatriotes qui ont pris part à l'exploration sont Henri Seyrig et Jean de Lassus. Le prof. C. R. Morcy nous présente en ce beau livre ce que le labeur des archéologues a mis au jour de plus séduisant : les mosaïques dont la plupart ornaient les somptueuses villas des Antiochiens. L'une d'elles, aujourd'hui au Louvre, est déjà célèbre, c'est le *Jugement de Paris* qui ornait, vers la fin du 1^{er} siècle de notre ère, un *trichinium* patricien. Mais il faut citer encore *Bacchus et Hercule*, *Neptune et Amphitrite*, le *Banquet d'Opéra*, *Agros et Oïnos*, *Tholassa*, *Cupidon conduisant un attelage de deux Psychés*, un *Jeune homme tenant un portrait*, *Mercure portant l'enfant Bacchus*, un chef-d'œuvre de l'époque constantinienne reproduisant les *Saisons*, enfin des scènes de chasse. Il y a là tout un répertoire de formes décoratives dont le prof. Morcy souligne fort heureusement l'intérêt en y décelant divers courants artistiques, et notamment l'influence perse. Le développement de ce style antiochien imbu d'orientalisme joue un rôle considérable dans l'histoire de la civilisation. A l'époque de sa splendeur, au 4^e et au 5^e siècle encore, Antioche pouvait passer aux yeux des Chinois pour la capitale de l'Empire romain, mais Libanius, qui nous en a laissé une description enthousiaste, note lui-même que de son temps la culture gréco-latine y était en décroissance. En somme, Antioche est le théâtre de

la défaite de l'Occident. M. Morcy est fondé à affirmer que les mosaïques qu'il commente nous fournissent la matière d'un chapitre nouveau dans l'histoire de l'art méditerranéen. J. B.

La France et la Pologne dans leurs relations artistiques. — Annuaire historique édité par la Bibliothèque polonaise de Paris. — Vol. 1., 1938, 1^{re} année, avril-octobre.

Signalons dans cette belle publication l'étude de Mlle St. M. Sawicka, de Varsovie, sur Jan Ziarnko, peintre-graveur polonais, qui travailla à Paris, dans le premier quart du 17^e siècle. Dans le catalogue raisonné de son œuvre gravé, on trouve quantité de documents sur la vie parisienne au temps de Louis XIII, tel que le Carrousel de 1612, ou le lit funéral de la reine Marguerite de Valois, en 1615, ou des vues de villes, des illustrations pour des ouvrages anciens et modernes, etc. J. B.

GEORGES G. TOUDOUZE. — *Anne de Bretagne, duchesse et reine.* — Paris, Floury, 1938, in-8°, 270 p., 55 fig.

Voici un volume qui plaira à tous les amoureux de la Bretagne. La reine Anne est restée dans la mémoire des générations « la bonne duchesse », son souvenir est marqué à Nantes, comme à Blois ou à Rennes, à Morlaix, comme à Saint-Jean-du-Doigt, par ces sabots de bois dont parle la chanson. M. Toudouze sait nous conter allégrement, et avec enthousiasme, la vie tourmentée de cette princesse, deux fois reine de France, dont les petites filles, au pardon de Plougastel ou d'ailleurs, reproduisent aujourd'hui la silhouette et les couleurs. A cette étude, autant que l'histoire politique, celle des lettres et des arts trouve à gagner. Les noms de Meschinot ou de Jean Lemaire de Belges, ceux de Jean Perrial, de Michel Colombe, de Jean Juste, et bien d'autres, en fleurissant ces pages, attestent qu'Anne eut l'esprit cultivé, dès l'enfance, grâce à la Dame de Dinan, sa gouvernante. L'auteur de cet agréable récit a donc eu raison de donner ses soins à l'illustration de son livre. Cette illustration est bien choisie. Tant qu'à faire, toutefois, on eût pu trouver de meilleures reproductions, et plus fidèles, des monnaies citées, et ne pas laisser croire que la grande médaille de Louis XII et d'Anne de Bretagne fut frappée à Lyon. Dirai-je qu'à mes yeux, la description du visage d'Anne pêche par un excès de bienveillance que les portraits conservés, notamment le dessin de l'Ermitage, ne justifient guère. Mais c'est affaire de goût, et il faut féliciter M. Toudouze d'être épris de son modèle... jusqu'à la partialité. J. B.

JACQUES MESNII. — *Botticelli.* — Paris, Albin Michel, 1938, 28 cm. × 22 cm., 270 p., 112 pl. (Les Maîtres du Moyen Age et de la Renaissance, coll. publiée sous la direction de M. Edouard Schneider).

La notice de Vasari sur Botticelli est brève, inexacte et, apparemment, mal intentionnée. L'illustre biographe ne prévoyait pas la future célébrité de cet artiste, l'un de ceux, assurément, qui ont suscité la plus abondante littérature. Celle-ci même l'écrase un peu, sous sa luxuriance; en outre, nous finissons par ne plus voir Botti-

celli qu'à travers l'image que s'en est faite le goût des préraphaélites et des symbolistes. Il est bon qu'un livre comme celui de M. Mesnil vienne clarifier la question et nous donner, sous une forme considérable, simple et précise, l'ensemble de ce qu'il faut aujourd'hui savoir de Botticelli et des problèmes historiques et esthétiques qui le concernent.

Ce livre est le fruit d'une longue étude, dont quelques aspects apparaissent ici même, dans notre numéro d'août 1930, sous le titre : *Connaissions-nous Botticelli?* Et le premier article botticellien que M. Mesnil, selon sa propre notice bibliographique, ait publié date de 1903 et était consacré, dans la *Miscellanea d'Arte* de mars de cette année, aux *Vertus* de la *Mercanzia*, c'est-à-dire, en somme aux rapports de Botticelli et des Pollaiuoli. Sur cette même question des origines de Botticelli, des influences exercées sur son talent naissant — talent particulièrement souple et féminin — par Antoine Pollaiuolo, Verrocchio et enfin son maître Filippo Lippi, question déjà approfondie par M. Carlo Gamba dans un livre récemment analysé ici, M. Mesnil apporte de solides précisions. En particulier il ne laisse pas d'indiquer la permanence, chez Botticelli, du courant siennois, issu de Lorenzo Monaco, maître de Filippo.

Mais l'un des points les plus intéressants que traite M. Mesnil est celui des rapports de Botticelli et de Léonard. Ils lui inspirent de bien pénétrantes observations sur le développement, chez Botticelli du thème de l'Adoration des Rois Mages. Celui-ci se présente d'abord selon la traditionnelle composition rectangulaire en longueur (National Gallery). Puis apparaît le génial effort perspectif du fameux *tondo* conservé au même musée. L'Adoration des Offices avec les portraits des Médicis marque encore un progrès, en simplification, en unité, en caractère organique. Botticelli reprendra le même thème plus tard, après avoir connu l'ébauche de Léonard : et il est curieux d'analyser avec M. Mesnil l'effet produit par cette rencontre sur les deux dernières Adorations botticelliennes : celle de l'Ermitage et celle, inachevée, des Offices, d'une si dramatique animation.

Sur la crise savonarolienne et la situation qui en résulte pour Botticelli à Florence, sur les œuvres de la fin, frénétiques, pathétiques et qui marquent, sur le seuil de la Renaissance, une sorte de retour au gothique, ou tout au moins à un espace à deux dimensions et à une conception artistique où ne dominent que le dessin et le mouvement expressif, sur tous ces traits qui font de Botticelli une âme si riche et si attachante, M. Jacques Mesnil a écrit des pages excellentes, profondes et qui montrent l'aisance avec laquelle l'historien et le psychologue qui sont en lui se meuvent à travers les vastes dimensions d'un sujet désormais sans secret pour lui. Nous nous joindrons pour terminer au regret qu'il exprime, dans une de ses notes, de voir déjà interrompue la publication — d'ailleurs bien tardivement entreprise — du *Libro di Ricordi* de Neri di Bicci. Sans doute s'agit-il là d'un artiste médiocre, mais ce document sur les comptes de son atelier nous renseignerait de façon infiniment fructueuse sur la vie des ateliers florentins du Quattrocento. La direction des Musées de Florence a fait enfin copier le précieux manuscrit, et *Il Vasari* avait commencé de le publier. Cette publication en est malheureusement restée aux premières pages. En tout cas la connaissance que M. Mesnil

a eue de ce document lui a permis de nous donner de la carrière de Botticelli et de la vie florentine une peinture extraordinairement juste, vivante et qui témoigne vraiment d'une longue et intime familiarité de l'auteur avec cette époque et ce milieu.

G. W.

G. DE CORAL-RÉMUSAT. — *Les Arts de l'Indochine*. — Paris, les Editions d'Art et d'Histoire, 1938, 25 × 19, 23 p., 77 héliotypies.

Mme de Coral-Rémusat, chargée de mission au Musée Guimet, nous donne ici un bien utile petit manuel des arts de l'Indochine. Car dans ce carrefour de l'Orient et du Pacifique, il n'existe pas une mais plusieurs civilisations. Celle, d'abord des Khmers, qui fleurit au Cambodge entre les VI^e et XIV^e siècles de notre ère, qu'il faut distinguer de l'art cham qui se développa à la même époque sur le littoral est de la péninsule. Ces deux styles relèvent de l'Inde : Le Tonkin et l'Annam, au contraire ont emprunté leurs formes à la Chine. Ces oppositions de styles et aussi leurs influences réciproques composent la carte archéologique de l'Indochine.

Les planches, choisies par Mme de Coral-Rémusat nous aideront à nous faire une idée précise de l'art Khmer et de sa bouleversante puissance expressive et décorative, ainsi que de tout ce qui le distingue de l'art Cham dont les principaux chefs-d'œuvre sont conservés au Musée Henri-Parmentier à Tourane et dans la chronologie duquel M. Philippe Stern s'efforce d'introduire quelque clarté.

C'est à MM. Goloubew et Janse que revient l'honneur d'avoir révélé l'ancienneté de l'influence chinoise sur les contrées sino-annamites, influence qui s'est prolongée de nos jours de façon assez curieuse, ces contrées étant revenues, nous dit Mme de Coral-Rémusat, « le refuge des traditions rejetées depuis quelque trente ans par la jeune Chine ».

G. W.

Boletim da Academia Nacional de Belas Artes, IV. — Lisbonne, 1938.

Depuis le manuscrit de François de Hollande et des lettres du comte Raczyński, les arts en Portugal sont sortis de l'ère légendaire, le mythe de Gran-Vasco s'est évanoui en fumée, et peu à peu cet admirable petit pays a découvert l'histoire véritable de ses formes et de ses styles. Il n'est pas de jour où quelque précision ne se dessine dans la nomenclature de ses artistes et l'identification de leurs chefs-d'œuvre. Dans cette reprise de conscience du génie plastique portugais, des savants, des écrivains auront joué un rôle capital, en particulier le regretté José de Figueiredo et cet homme prodigieux, d'un savoir véritablement encyclopédique, grand inventeur en chirurgie comme grand inventeur en histoire de l'art, et qui s'appelle Reinaldo dos Santos.

La nouvelle découverte de Reinaldo dos Santos et dont il nous rend compte dans le Bulletin de l'Académie des Beaux-Arts de Lisbonne, découverte dont on ne saurait trop majorer l'importance pour l'histoire du XV^e siècle européen, est celle de la personnalité de Francisco Henriquez. Voici un nouveau nom à ajouter à la liste des grands noms de la peinture, et qui met en relief la ville d'Evora pour la gloire de laquelle il peignit son chef-d'œuvre. La personnalité de Francisco Henri-

quez se dégage de celle de Jorge Alfonso avec qui on la confondait : désormais des pièces d'archives établissent nettement la distinction des deux hommes, et M. dos Santos a pu établir une biographie assez complète de celui qu'on appellera désormais le maître d'Evora.

C'est au grand autel de S. Francisco de Evora que se regroupent, en effet, les panneaux du Musée d'Art Ancien de Lisbonne et ceux de la coll. José Relvas pour former un des rétables les plus monumentaux de l'art de ce temps. Cette reconstitution, commencée par Figueiredo, M. dos Santos l'a achevée en y ajoutant ce coup de maître : l'identification certaine de son auteur.

Francisco Henriquez était Flamand, ce qui explique certains aspects de ses premières œuvres. En 1500 nous le trouvons au Portugal où il épouse une sœur de Jorge Alfonso. En 1503 il travaille au polyptyque d'Evora. En 1512 il retourne en Flandres et M. dos Santos retrouve dans son œuvre, immédiatement postérieure à ce voyage, une recrudescence de l'influence flamande et plus précisément de l'influence de Metsys. De retour en Portugal il peint le tryptique des Enfants, aujourd'hui au Musée de Lisbonne, et que Bertaux et Figueiredo avaient attribué à Frey Carlos. La réalité est que celui-ci a collaboré à cet ouvrage. Henriquez meurt dans une épidémie de peste, en 1518.

Ce qui se dégage des travaux de M. dos Santos quant au caractère de l'œuvre de Francisco Henriquez c'est à côté ou en dépit des récurrences flamandes, une subtile imprégnation portugaise, qui se manifeste dans les panneaux des chapelles latérales d'Evora, exécutés en 1509-1511, c'est-à-dire plus de dix ans après sa venue de Flandres et avant son voyage dans sa patrie. *La Pentecôte, le Saint Cosme, Saint Thomé et Saint Damien, la Rencontre du Christ et de la Madeleine* présentent un lyrisme grandiose d'un caractère nettement lusitanien. Ce phénomène d'assimilation ne peut pas ne pas être rapproché du cas du Greco. Et on peut s'assurer que l'apparition de Francisco Henriquez dans l'histoire de l'Art ibérique ne manque pas de susciter autant de curiosité et d'enthousiasme que le fit naguère l'invention du grand Tolédan.

Dans le même bulletin qui nous apporte cette « bonne nouvelle », on lira également avec intérêt le compte rendu fait par M. Joao Couto et Manuel Valadares, des travaux du laboratoire du Musée de Lisbonne. Un des plus réussis et des plus étonnants, parmi ces travaux, a été la reconstitution, après l'épreuve des rayons X, de la Salomé de Cranach, qui est conservée à Lisbonne.

G. W.

JEAN ROBQUET. — *La Femme dans la Peinture française, XV-XX^e siècle*, avec une préface de Henri de Régnier. — Paris, les Editions Nationales, 1938, in-4°, 206 p., pl., ill.

M. P.-A. Bagarry a conçu, aux Editions Nationales, une série de recueils iconographiques que l'on tiendra un jour pour quelques-uns des ouvrages les plus divertissants, les plus suggestifs, les plus vivants de la librairie française. C'est une encyclopédie iconographique de cette sorte qu'il nous offre encore aujourd'hui sur le thème de la femme dans la peinture française. Thème non seulement séduisant, mais aussi merveilleusement riche et qui permet de résumer toute l'histoire de l'art

et du goût français. Cette promenade, abondante en perspectives imprévues et en détours charmants, il y a plaisir et profit à l'accomplir en compagnie de M. Jean Robiquet : nous avons affaire là à un érudit doublé d'un écrivain délicieux et qui sait, à tout instant et sans insistance ni effort, dégager dans le vaste champ de ses connaissances le rapprochement ingénieux, la correspondance qui frappe l'esprit. Si bien que sous les apparences d'un causeur vagabond, l'esthéticien se révèle et l'historien des mœurs. Cette revue des plus aimables images sous lesquelles le génie français a successivement figuré la femme, c'est en même temps toute l'histoire de nos styles et de nos idées et la démonstration du rapport intime de ces styles et de ces idées.

Il faut louer M. Robiquet d'avoir, pour illustrer cette démonstration, su choisir, à côté, bien entendu, des reproductions qui s'imposaient fatalement, certaines œuvres d'art moins vulgarisées, en particulier en ce qui concerne le xvi^e siècle : l'Ecole de Fontainebleau ne s'est-elle pas formée, du corps féminin, un idéal particulièrement gracieux, subtil et de grand style? L'amateur, l'historien, le philosophe éprouveront à suivre dans l'ouvrage de M. Robiquet cette incessante métamorphose, un plaisir délicat et aussi un peu mélancolique. Car il y a mélancolie à constater à quel point la beauté est chose muable. Et M. Robiquet, esprit profond, en dépit de la légèreté du sujet, ne pouvait point ne pas nous entraîner à philosopher sur ces étranges mutations de la forme féminine et de la notion de beauté.

G. W.

MARCEL POÈTE. — *Paris, son évolution créatrice*, avec quinze schémas de Gaston Bardet. — Paris, Vincent, Fréal et Cie, 1938, in-8°, 151 p., 13 schémas, XII pl.

Les publications relatives à Paris se multiplient, elles sont assurées de trouver une audience empressée. Après Henry Bidou et Héron de Villefosse, voici Marcel Poète. Cette fois, c'est une idée générale, une philosophie, qui a engendré l'ouvrage. Le titre bergsonien — un peu gauche dans l'expression — définit donc le programme. Ce que le savant auteur nous présente, c'est un graphique commenté du développement biologique de Paris. Depuis les origines et jusqu'à nos jours, cette croissance, comme celle d'un organisme vivant, a été déterminée non seulement par l'élan vital, mais par les circonstances extérieures qui en ont provoqué les réactions. J'entends bien que cette vue peut paraître arbitraire : ces constructions sont faciles *a posteriori*, mais les schémas de M. Bardet la rendent singulièrement séduisante, et l'esprit du lecteur est captivé par cette création à rebours, cette explication logique — trop logique — d'un phénomène dont nous saisissons expérimentalement l'aboutissant dans sa plénitude momentanée. L'agrément qu'on y prend est un peu gâté par le style de M. Poète, qui abuse parfois du jargon philosophique. Nous pensons qu'il eût mieux servi sa cause en dominant davantage les idées fécondes qu'il exploite. Mais ce léger défaut ne doit pas nous donner le change sur la valeur d'une étude longuement méditée, sur l'originalité de sa méthode et sur les aperçus nouveaux qu'elle ouvre devant nos réflexions. Tous les amis de Paris liront ce volume et le garderont à portée de la main.

J. B.

FRANK WEITENKAMPF — *The illustrated book*. — Cambridge, Harvard University Press, 1938, in-8°, 314 p., nombreuses illustrations.

Dans le temps, le présent ouvrage embrasse la période comprise entre le xv^e siècle et nos jours. Mais il est bon de poser des principes qui dirigeront notre examen. Nous considérerons donc d'abord la qualité des images en elles-mêmes, puis leur adaptation à l'œuvre littéraire qu'elles commentent, et enfin leur accord avec la page imprimée. Grave sujet de méditation, car si, au xv^e siècle, les gravures sont une sorte d'efflorescence de la typographie, il n'est pas besoin de chercher bien loin pour trouver sur nos rayons des livres imprimés de nos jours, où le divorce éclate entre l'auteur et celui qui l'« illustre ». Inutile d'ajouter que la technique joue ici un rôle dominant. On serait tenté de dire que le bois, puis la lithographie sont les procédés qui offusquent le moins le bel art de la lettre moulée, si l'on ne songeait pas aux enluminures qui ouvrent la porte à toutes les fantaisies. M. Weitenkamp suit l'ordre chronologique : un chapitre sur le xv^e siècle et le bloc de bois, un autre sur la gravure sur bois du xvi^e ou xvii^e siècle ; un autre sur la gravure sur cuivre jusqu'au xviii^e siècle ; quatre chapitres sur le xix^e : cuivre et acier, burin et eau-forte, lithographie, bois ; enfin un chapitre sur les illustrations en couleurs et les livres d'enfants ; et un dernier sur le xx^e siècle. Les exemples sont choisis avec soin, mais la France est relativement peu représentée. C'est ce qui apparaît ainsi dans la liste des livres assez arbitrairement triés, qui clôt l'ouvrage. En somme, un problème se pose : l'illustrateur se bornera-t-il à décorer un livre, ou aura-t-il l'ambition plus haute — plus périlleuse et presque outre-cuidante, s'il s'agit d'un chef-d'œuvre — d'interpréter son texte, d'en faciliter l'intelligence, d'y ajouter même un supplément de son cru. En fait, si l'on prend Don Quichotte pour exemple, je ne sais guère que Daumier dont le génie ait été à la hauteur de sa tâche.

Mais, à mon sens, Delacroix, en face de Faust, comme Daumier devant Cervantès, excèdent singulièrement leur rôle : ils exploitent à leur profit et à leur guise, un thème qu'on leur fournit. Peut-être la tâche d'illustrateur demande-t-elle plus d'humilité. Sous sa forme concise, le livre de M. Weitenkamp est un bon et utile résumé, aimable et fort bien présenté.

J. B.

ERNST KRIS and ERNST GOMBRICH. — *The principles of caricature*. — (The British Journal of medical psychology, vol. XVII, 1938, pp. 319-342.)

M. Ernst Kris, naguère conservateur au Musée d'art ancien de Vienne, sans désertir l'archéologie, s'adonne à la psychanalyse depuis de longues années. De là vient cette étude sur la caricature. A vrai dire, il ne s'agit pas du dessin humoristique ou satirique, mais rigoureusement du portrait-charge, qui n'est pas si vieux, puisqu'il ne remonte qu'à la fin du xvi^e siècle, et que les Carache en sont les inventeurs. Le Bernin, qui l'eût dit ? en est un des principaux tenants. M. Kris voit la raison de ce curieux phénomène dans le changement que subit, à

l'époque indiquée, la condition sociale de l'artiste, dont l'invention, la puissance imaginative compte désormais pour la qualité magistrale. Ambiguïté et condensation, tels sont les deux facteurs de la caricature moderne, le tout aboutissant à « l'image magique ». Ces quelques pages donnent à réfléchir sur un grand sujet qui devrait être traité plus à fond. On nous annonce un livre sur ce thème.

J. B.

GIUSEPPE PAGANO. — *Arte decorativa italiana. — Quaderni della Triennale*. — Milan, Ulrico Hoepli, 1938. 124 p. dont 36 de texte.

Dans son prélude à cet album de photographies, l'architecte qui dirige la collection pose avec autorité quelques principes : la Triennale vise à l'union des arts, dont la fusion fait la puissance... la décoration ne doit pas être conçue comme un exercice capricieux d'originalité, arbitraire et discordant. Le problème de la décoration est un problème de civilisation. D'autre part : nous savons désormais que l'art n'est pas l'imitation de la nature, mais toujours une déformation, ou mieux, une abstraction formelle. Toutes les matières et toutes les techniques sont ici mises à contribution : la fresque, l'aluminium, l'ardoise, la tapisserie, l'argent, le bronze, le ciment, la céramique, la composition photographique, le fer, le plâtre, les graphites, le bois, la mosaïque, l'huile, le laiton, la pierre et le cuivre, le verre et les tissus. Au total un tableau exact de l'Italie fasciste qui prétend fonder une ère nouvelle. Je ne suis pas de ceux qui soient tellement convaincus de la valeur durable de ces essais, ni de leur originalité foncière. Tout cela appartient à un courant qui s'est répandu sur le monde entier, quelle qu'en soit l'origine, et qui paraîtra assez vite révolu, s'il ne l'est déjà. Certains aspects de la vie, tels que nous les a révélés l'Exposition de Paris, en 1937, appartiennent déjà au passé. Ce qui n'enlève pas leur mérite aux artistes dont on nous montre ici les œuvres. Mais on leur voudrait plus de spontanéité et de véritable conviction.

J. B.

ADOLFO FARIA DE CASTRO. — *Impressões de Arte*. — Coïmbre, Coïmbre Editoria, in-8° ; 185 p. ill.

M. A. Faria de Castro est non seulement un critique d'art, mais encore davantage un artiste. Dans son livre il nous donne une série d'études, consacrées à des sujets artistiques les plus différents, à divers artistes portugais, aux expositions d'art, à des villes-musées du Portugal (comme Evora), etc. Il traite chaque sujet avec une connaissance et un sentiment artistiques très vifs. Chaque événement qui a un rapport à l'art portugais, surtout l'art contemporain, mais aussi l'héritage artistique de son pays, le touche et trouve en lui un interprète sensible et attentif. Ce petit livre, rédigé avec élégance, dans un style concis et nerveux, donne une excellente idée de l'état et de la tenue de la critique d'art au Portugal, et permet d'apprécier à sa juste valeur ses représentants, la diversité et la largeur de leurs intérêts et de leurs connaissances.

M. JIRMOUNSKY.

REVUE DES REVUES

PANTHEON (mars 1939). LEO VAN PUYVELDE, *Les dessins de P.-P. Rubens*. A propos de la remarquable exposition de dessins de Rubens que l'auteur a organisée aux Musées Royaux de Bruxelles qu'il dirige, une étude qui dégage l'importance de l'œuvre dessinée du grand coloriste à travers une analyse très poussée des principaux précieux feuillets exposés.

THE BURLINGTON MAGAZINE (février 1939). CHARLES STERLING, *Sainte Rosalie dans l'œuvre peint de Van Dyck*. L'auteur publie deux peintures récemment découvertes par lui dans des collections parisiennes et représentant Sainte Rosalie, qu'il attribue à Antoine Van Dyck. Ceci l'amène à étudier de près les œuvres siciliennes du maître parmi lesquelles celles où se rencontre la sainte patronne de Palerme font ici l'objet d'une analyse très poussée, appuyée par un sens critique extrêmement sûr et basée sur la révision serrée des sources et des documents correspondants. — JOHN POPE-HENNESSY, *L'exposition d'art écossais du Burlington House de Londres de 1939*. — E. ALFRED JONES, *L'argenterie à l'exposition d'art écossais*. — MICHAEL STEWART, *La destruction et la préservation des œuvres d'art en Espagne nationaliste*. L'auteur dresse l'inventaire des œuvres d'art périées ou endommagées pendant la guerre civile espagnole dans les provinces des Asturies, d'Oviedo, de Santander, de Castille et d'Aragon. — GEORG PUDELKO, *L'évolution stylistique de Lorenzo Monaco II*.

THE ART BULLETIN (Vol. XX, N° 1). — W.-L. HILDBURGH, *Un petit groupe en bronze, inachevé, attribué à Benvenuto Cellini*. Le petit bronze représentant Nessus mort aux pieds d'Hercule et de Déjanire qui vient s'ajouter au nombre restreint d'œuvres certaines de Benvenuto Cellini est conservé au Victoria and Albert Museum de Londres. — FRANK JEWETT MATHER JR., *Quand Titien est-il né?* Révision de tous les documents permettant de préciser la date de naissance du Titien qui a été l'objet de nombreuses confusions, en particulier de la part d'historiens « pangorgionistes ». — VICTOR LASAREFF, *Etudes sur l'iconographie de la Vierge*. Ample étude d'une impressionnante documentation, par un des meilleurs byzantinistes de notre temps, sur la question des différents types de la représentation de la Vierge dans les monuments de l'art chrétien primitif. L'auteur reprend l'analyse des sources et des caractéristiques de quatre types principaux : 1° la Vierge Galactotrophousa (Virgo Lactans); 2° l'Eleousa; 3° La Vierge à l'Enfant qui joue (Vzygranie); et 4° la Vierge Hodegetria, assise. — ANANDA K. COOMARASWAMY, *Esthétique médiévale, II. Saint Thomas d'Aquin sur Dionysos et une note sur les rapports de la beauté avec la vérité*. — DONALD MACKAYE, *Emerson et les arts*. — A signaler encore dans ce fascicule une note de M. ANTHONY BLUNT qui apporte de nouvelles données au problème de l'*Et in arcadia ego* de Poussin, longuement discuté ici même (*Gazette des Beaux-Arts*, déc. 1937 et mai-juin 1938).

AESCU LAPE (N° 7 et 8, 1938). — LOUIS RÉAU et DR PIERRE VALLÉRY-RADOT, *Les deux écorchés de Houdon*. Toute la documentation relative à un des

chefs-d'œuvre de Houdon dont M. Réau a déjà montré, dans son *Houdon* de 1930, l'importance pour la conception, qui en dérive, du *Saint Jean-Baptiste* et du *Saint Bruno*, fait l'objet ici d'une vaste revue critique accompagnée d'une étude approfondie de l'histoire du thème même de l'écorché. Aussi bien cet article apporte-t-il une contribution remarquable à l'étude de Houdon et par là à nos études, mais intéresse également le monde de la médecine ainsi que tous ceux qui placent haut dans le métier d'artiste le respect de celui-ci à l'égard des sciences précises.

ART MERIDIONAL (décembre 1938). Fascicule consacré à la vie du Musée Saint-Raymond de Toulouse que menacent actuellement, comme tant d'autres musées français, les récentes restrictions budgétaires. La lettre de M. Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts, publiée en tête de ce fascicule, en fait état tout en apportant un encouragement moral à ceux qui veillent au prestige de ce musée. L'article de M. E.-M. GUITARD, conservateur du musée, sur *Les principes de la muséographie moderne et le musée Saint-Raymond*, accompagné de la publication d'un *Projet de statuts d'une Société des Amis du musée Saint-Raymond et du vieux Toulouse*, article qui se réfère aux résultats de l'*Enquête internationale sur la Réforme des Galeries Publiques*, dirigée il y a quelques années par M. GEORGES WILDENSTEIN, en tire un beau programme d'action.

LE COURRIER GRAPHIQUE (N° 20, 1938). Dans ce fascicule, spécialement consacré à la presse médicale française, — à son histoire et à ses accomplissements actuels — une étude de JACQUES SABILE, *Essai sur l'évolution de la représentation graphique du corps humain*, propose à nos méditations une somme considérable d'expériences faites par l'auteur devant le spectacle des arts passés et présents dont aucune nuance ne semble échapper à son étonnante érudition, à sa sensibilité aiguë, à la lucidité et à l'originalité de sa vision critique.

EUROPE (15 février 1939) *Van Gogh et Gauguin, Lettres inédites présentées par CL.-R. MARX*. La tragique destinée de l'amitié qui a uni deux hommes exceptionnellement marqués par le génie apparaît d'une pathétique simplicité à travers ces vivants témoignages qui en sont présentés et commentés par M. CL.-R. MARX.

LAROUSSE MENSUEL (avril 1939). EMILE MAGNE, *Jean I Berain*, Etude monographique qui résume l'important ouvrage de M. Roger-Armand Weigert consacré à *Jean I Berain, dessinateur de la Chambre et du Cabinet du roi (1640-1711)*. — TRISTAN KLINGSOR, *Hugo van der Goes*, d'après l'ouvrage récent de M. Robert Rey.

MERCURE DE FRANCE (1^{er} mars 1939). DENISE LE BLOND-ZOLA, *Paul Alexis, ami des peintres, bohème et critique d'art*. Attachante étude, par la fille d'Emile Zola, inspirée de précieux souvenirs personnels.

ASSIA RUBINSTEIN.

FONDATION

POUR LA REPRODUCTION DES MANUSCRITS ET PIÈCES RARES D'ARCHIVES

PRÉSIDENT : M. André HONNORAT, ancien ministre, sénateur.

Liste des monuments photographiés dont la Fondation peut actuellement fournir les épreuves.

METZ. — Apocalypse en latin. — Ecole française (XIII^e siècle), n° 1.184 (Fonds de Salis, n° 38). 66 clichés 24×30. Prix de l'épreuve. 8 fr. 50

AGEN. — Livre juratoire. — Ecole française (XIII^e siècle), n° 41. 59 clichés 18×24. Prix de l'épreuve 6 fr.

EPERNAY. — Evangélaire dit d'Ebon (IX^e siècle), n° 1-722. 20 clichés 18×24. Prix de l'épreuve 6 fr.

ALBI. — Strabon. — Ecole italienne (XV^e siècle), n° 79, 13 clichés 18×24. Prix de l'épreuve 6 fr.

CAMBRAI. — Manuscrit musical. Messes de Lupus, Richefort, Willaert, Gascongne, etc... (Début du XVI^e siècle), n° 3. 226 négatifs sur papier 26×32. Prix de l'ép... 8 fr. 50

LE HAVRE. — Recueils de dessins relatifs à l'Amérique (début du XIX^e siècle). 103 clichés 18×24. Prix de l'épreuve. 6 fr.

PARIS. — Bibliothèque Nationale. Fonds mexicain. 5 clichés. 18×24. Prix de l'épreuve 6 fr.

PARIS. — Bibliothèque Nationale. Document pour l'histoire de la Suède. 1 cliché 18×24. Prix de l'épreuve. 6 fr.

CHANTILLY. — Musée Condé. Manuscrit musical 1047, in-fol. Chants de trouvères (fin du XIV^e siècle). 120 négatifs sur papiers 24×30. Prix de l'épreuve. 8 fr. 50

S'adresser à la **GAZETTE DES BEAUX-ARTS**, 140, Faubourg Saint-Honoré

2^e édition

HISTOIRE DU CHATEAU DE BAGATELLE

PAR

GEORGES PASCAL

Conservateur-adjoint du Musée Carnavalet

Un volume, 20 × 14

78 pages, 32 ill.

Prix : 18 frs

LES BEAUX-ARTS
ÉDITION
D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS
140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ
PARIS VIII^e

LA VIE ARDENTE DE Paul GAUGUIN

PAR

RAYMOND COGNAT

AVEC UNE PRÉFACE

D'HENRI FOCILLON

Professeur au Collège de France

Une biographie très vivante, accompagnée d'une étude critique et d'un catalogue des principales œuvres du maître; des documents inédits; un essai de classement de l'œuvre gravé; un chapitre sur l'ethnographie de Tahiti.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS
140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ
PARIS-VIII^e

Un vol. in-8° Prix : 10 fr.

VACANCES



Le somptueux musée des villes d'art de France est un émerveillement : cités normandes, peuplées de clochers gothiques - villages d'Alsace, aux maisons "Renaissance" égayées de fleurs - bastides fortifiées du Midi - citadelles de Carcassonne, d'Avignon, d'Aigues-Mortes, brûlées par le soleil - beffrois du Nord, estompés par les brumes légères de l'été - partout rayonne l'âme diverse, changeante et délicate de notre beau pays

Partez par le train

VOUS ALLONGEREZ VOS VACANCES...
PUISQUE QUELQUES HEURES VOUS
SUFFIRONT POUR METTRE 800 KILO-
MÈTRES - ET PLUS - ENTRE VOUS ET LE
CADRE DE VOTRE VIE QUOTIDIENNE

C'est votre intérêt

Puisque la S.N.C.F. vous assure
d'importantes réductions grâce à
ses billets de fin de semaine (50%),
de groupe (50%), de famille (75%)
pour la 3^e personne et les suivantes),
sans oublier les billets circulaires
de 40 jours (20 à 25%) et les billets
de congés populaires (40%).



SOCIÉTÉ NATIONALE DES CHEMINS DE FER FRANÇAIS

EDITIONS
MAYEUX
PARIS

S.N.C.F.

Sous presse :

AL BUSUIOCEANU

Galerie de Peintures DE

S. M. le Roi Carol II
de Roumanie

PREMIÈRE PARTIE
(En deux volumes)

Ecoles Italienne et Espagnole

Environ 300 pages de texte
et 120 planches en héliogravure

LES BEAUX-ARTS

ÉDITION

D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ
PARIS VIII^e

A LA CROIX DE LORRAINE
MAISON FONDÉE EN 1760

CHENUE

EMBALLEUR - EXPÉDITEUR

DES MUSÉES NATIONAUX
SOUTH KENSINGTON MUSEUM LONDRES
METROPOLITAN MUSEUM OF ART NEW-YORK

TRANSPORT

d'Objets d'Art et de Curiosité, Tableaux, Statues

PARIS

5, rue de la Terrasse (place Malesherbes)

Téléphone : WAGRAM 03-11

Correspondant à Londres : Jacques CHENUE
10, Great St. Andrew's Street, Shaftesbury Avenue

Téléphone : Temple bar 8780

L'ART FRANÇAIS

COLLECTION DIRIGÉE PAR GEORGES WILDENSTEIN

CHARDIN

PAR GEORGES WILDENSTEIN

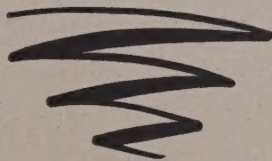
238 héliogravures

REPRODUISANT TOUT L'ŒUVRE CONNU DE
L'ARTISTE, PEINTURES A L'HUILE ET PASTELS

*Catalogue comprenant 1.237 articles. Un volume in-4° raisin
(25 × 32) de 400 pages dont 128 pages d'illustrations.*

Sur très beau papier teinté.. 300 francs

Sur Madagascar..... 450 francs



M A N E T

INTRODUCTION PAR PAUL JAMOT

CATALOGUE PAR P. JAMOT ET G. WILDENSTEIN

avec la collaboration de Marie-Louise Bataille

480 phototypies

REPRODUISANT TOUT L'ŒUVRE CONNU DE
L'ARTISTE, PEINTURES A L'HUILE ET PASTELS

*Deux volumes in-4° (25 × 32), chacun de 220 pages,
l'un contenant le texte, l'autre les illustrations*

Sur très beau papier..... 750 francs

En préparation dans cette collection :

DEGAS, par P.-A. LEMOISNE — DELACROIX, par A. JOUBIN.

FOUQUET, par H. FOCILLON

NATTIER, DAVID, FRAGONARD, par G. WILDENSTEIN.

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ — PARIS (VIII°)

L'ART FRANÇAIS

COLLECTION DIRIGÉE PAR GEORGES WILDENSTEIN

JEAN BABELON. — *Germain Pilon*. In-4° de VIII-152 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 81 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

FERNAND BENOIT. — *L'Afrique méditerranéenne, Algérie, Tunisie, Maroc*. In-4° raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 497 héliogravures plus un frontispice..... 275 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1932.)

ALBERT BESNARD, de l'Académie française. — *La Tour*, avec un catalogue critique par Georges WILDENSTEIN. In-4° de IV-330 pages dont 120 pages d'illustration, contenant 267 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire 260 fr.

ROBERT DORE. — *L'Art en Provence*. In-4° raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 476 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire..... 260 fr.

Le comte ARNAULD DORIA. — *Louis Tocqué*. In-4° de VIII-274 pages dont 86 pages d'illustration, contenant 149 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste). 200 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1930.)

Le comte ARNAULD DORIA. — *Gabrielle Capet*. In-4° de 130 pages dont 24 pages d'illustration donnant en 52 phototypies la reproduction de tout l'œuvre connu de l'artiste, plus un frontispice..... 100 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1935.)

PIERRE FRANCASTEL. — *Girardon*. In-4° de VIII-170 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 93 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.
(Prix Charles Blanc, Académie française, 1929.)

FRANÇOIS GEBELIN. — *Les Châteaux de la Renaissance*. In-4° de VIII-308 pages dont 104 pages d'illustration, contenant 220 héliogravures, plus un frontispice..... 175 fr.
(Prix Charles Blanc, Académie française, 1928.)

GEORGES HUARD. — *L'Art en Normandie*. In-4° de VII-274 pages dont 126 pages d'illustration, contenant 272 héliogravures, plus un frontispice 225 fr.
(Prix Bordin, Académie des Beaux-Arts, 1929.)

FLORENCE INGERSOLL-SMOUSE. — *Pater*. In-4° de VIII-224 pages dont 116 pages d'illustration, contenant 230 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste) 200 fr.

LOUIS RÉAU. — *Les Lemoyne*. In-4° de VIII-252 pages dont 80 pages d'illustration, contenant 136 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de ces artistes)..... 150 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1928.)

GEORGES WILDENSTEIN. — *Lancret*. In-4° de VIII-254 pages dont 112 pages d'illustration, contenant 213 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

PAUL JAMOT et GEORGES WILDENSTEIN. — *Manet*. 2 vol. In-4° : un de texte et un d'illustration et contenant 480 phototypies (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 750 fr.

GEORGES WILDENSTEIN. — *Chardin*. In-4° de 432 pages dont 128 d'illustrations, contenant 238 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 300 fr.

É N P R É P A R A T I O N

BOUCHER, DROUAI, JEAN FOUQUET, FRAGONARD, HOUDON, NATTIER
DEGAS, CEZANNE